IDEOLOGIILE LITERATURII ÎN POSTCOMUNISMUL ROMÂNESC

Copertă & Layout: Nicu Ilie

Redactor: Teodora Dumitru

Notă: Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077. Beneficiar: Academia Română.

Drepturile asupra acestei ediții aparțin autorului.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Iovănel, Mihai
Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc / Mihai Iovănel. - Bucureşti : Editura Muzeul Literaturii Române, 2017
ISBN 978-973-167-398-1

821.135.1.09:

MIHAI IOVĂNEL

Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc

Editura MLR

Editura Muzeul Literaturii Române

2017

Cuprins

Introducere 9

Capitolul 1. Puncte de rezistență 26

Nivelul moral. Reprezentarea sexualității 29
Nivelul (sub)cultural. Limbajul străzii 35
Nivelul epistemologic. Impactul noilor medii 38
Nivelul sociopolitic 40
Nivelul religiei (politice) 51

Capitolul 2. Evoluția ideologiei 60

Polarități politice 60
  Comunism, anticomunism 78
  Valorificarea moștenirii interbelice 83
Autonomia esteticului 91

Capitolul 3. Instituții 108

Un câmp literaturocentric 108
Piața și mecenatul 112
Uniuni de creație 115
Cenacluri 121
Medii și conținuturi 122

Capitolul 4. Evoluția literaturii 126

Dinamici generaționale: dosar de presă 126
Dinamica genurilor. Proza 137
Dinamica genurilor. Poezia 149
Literatura „de consum” 163
  Science-fiction 165
  Fantasy 173
  Policier 177
  Thriller 178

Capitolul 5. Mituri 183

Mituri compensative. Teorii ale conspirației 183
Noul protocronism 193
Mituri transnaționale. Dracula 197

Capitolul 6. Local și global 201

Conectivitatea globală 201
Spații și temporalități 210
Către un canon transnațional 218

Bibliografie 237

Mulțumiri

Această lucrare a fost elaborată în cadrul unui proiect de cercetare postdoctorală. Lista celor cărora le datorez gratitudine începe cu Eugen Simion, coordonatorul cercetării, și cu Valeriu Ioan-Franc, managerul proiectului, împreună cu echipa tehnică responsabilă de buna administrare a dificilelor aspecte birocratice. Prin amabilitatea profesoarei Angela Tarantino am putut petrece două luni la Sapienza – Università di Roma. Teodora Dumitru și Andrei State au citit cartea și au făcut numeroase observații și corecturi de substanță. De asemenea, lui Andrei Terian îi datorez un feed-back constructiv bazat pe o lectură parțială. Dacă nu am putut ține seama de toate observațiile este exclusiv vina mea.

Am profitat de întârzierea tipăririi cercetării (finalizată într-un prim stadiu în 2015) pentru a actualiza bibliografia. Câteva pagini care profită de cercetări mai vechi (rescrise, completate și puse pe baze conceptuale noi) au fost semnalate prin note. Două fragmente (refăcute și amplificate ulterior în cartea de față) din capitolele 1 și 5 au apărut în revistele „Meridian critic. Annals Ştefan cel Mare University of Suceava. Philology Series" și „Transilvania"; le mulțumesc editorilor Mircea A. Diaconu și Radu Vancu. De asemenea, un draft al secțiunii despre conspirații a fost prezentat la Society for Romanian Studies (SRS) International Conference: *Linking Past, Present and Future* (2015), în cadrul panelului „Fictions of the Present: Representations of (Post-)1989 Romania in Literature, Media and Film".

Introducere

În timp ce în viața obișnuită orice băcan știe foarte bine să deosebească între ceea ce pretinde cineva a fi și ceea ce este el în realitate, istoriografia noastră nu a ajuns încă la această cunoaștere banală. Ea crede pe cuvânt tot ce spune și ce își închipuie despre ea însăși orice epocă.
Această metodă de cercetare istorică [...] și cauza pentru care ea a dominat [...] trebuie să fie explicate prin legătura ei cu iluziile ideologilor în genere, de pildă cu iluziile juriștilor, ale oamenilor politici (inclusiv oamenii de stat practicieni), prin închipuirile și denaturările dogmatice ale acestor indivizi. Poziția lor în viața practică, ocupația lor și diviziunea muncii explică cât se poate de simplu această metodă.

Karl Marx, Friedrich Engels,
Ideologia germană [1]

Lucrarea *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, un proiect de cercetare care rămâne deschis, urmărește cartografierea literaturii române de după 1989 din perspectiva dublă, dar complementară, a relației dintre suprastructura ideologică a perioadei – care codifică o serie de relații de producție – și literatura propriu-zisă; și a dinamicii dezvoltate la nivelul suprastructurii, manevrând idei, contexte, instituții, grupări literare ș.a.m.d. Cercetarea propune panoramarea din mai multe perspective, unite însă de operatorul „ideologie", a celor două decenii și jumătate care au trecut de la căderea comunismului în România, aspirând să depășească reducționismul estetist curent în istoriografia literară autohtonă prin introducerea în discurs a unor factori extraliterari – politici, sociali, economici.

1 Karl Marx, Friedrich Engels, *Ideologia germană*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. III, Editura Politică, București, 1958, pp. 50-51.

Stadiul cercetării în acest domeniu poate fi descris ca eterogen și incomplet. Principala panoramă care include perioada, *Dicționarul general al literaturii române* (I-VII, 2004-2009), se oprește la sfârșitul anului de referință 2003 și ignoră o serie de autori marginali și de fenomene așa-zicând neliterare, care însă își au importanța lor într-o *bigger picture*. O ediție a doua, care va elimina o parte din aceste neajunsuri, este în curs de publicare. Istoriile literare apărute după 1989 fie nu depășesc pragul prăbușirii comunismului – cazul lucrărilor lui Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (I-II, 2001, ediția a II-a, revizuită, 2009), și Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza* (2002) și *Literatura română sub comunism. Poezia* (I, 2003) –, fie tratează cu totul fragmentar sau subiectiv perioada – Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000), Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)* (2005), Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române* (2008). Alte tipuri de încercări se rezumă, în majoritatea cazurilor, la colecții de cronici literare, eseuri și medalioane circumstanțiale, lipsite de perspectivă, de o metodologie coerentă și un cadru narativ unitar. La nivel internațional, deși postcomunismul românesc s-a bucurat de o relativă atenție[1], elementul literar a fost tratat de regulă marginal și prea sintetic.

1 Costica Bradatan, Serguei Alex. Oushakine (eds.), *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, Plymouth, 2010; Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012; Henry F. Carey, *Romania Since 1989: Politics, Economics, and Society*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Oxford, 2004; R.J. Crampton, *Eastern Europe in Twentieth Century and After*, Routledge, London, 1997; Zsuzsa Csergo, *Talk of the Nation: Language and Conflict in Romania and Slovakia*, Cornell University Press, Ithaca, 2007; Tom Gallagher, *Furtul unei națiuni. România de la comunism încoace*, traducere de Mihai Elen, Delia Răzdolescu, Horia Barna, Editura Humanitas, București, 2004; Claude Karnoouh, *Raport asupra postcomunismului şi alte eseuri incorecte politic*, traducere de Teodora Dumitru, Alexandria Publishing House, Suceava, 2014; Charles King, *Romania, Russia, and the Politics of Culture*, Hoover Institution Press, Stanford University, Stanford, 2000; Nataša Kovačević, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, Routledge, London–New York, 2008; Christian Moraru (ed.), *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, Columbia University Press, New York, 2009; Lavinia Stan, Lucian Turcescu, *Religion and Politics in Post-Communist Romania*, Oxford University Press, London–New York, 2007; Lavinia Stan, Diane Vancea, *Post-Communist Romania at Twenty-Five. Linking Past, Present, and Future*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London, 2015; Maria Todorova, Zsuzsa Gille (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn Books, New York–Oxford, 2010; Maria Todorova (ed.), *Remembering Communism. Genres of Representation*, Social Science Research

Diferența specifică a cărții de față în raport cu lucrările amintite stă în accentul pus pe imaginea globală, sesizată în dinamica ei, care-și propune să depășească abordarea de tip micromonografic curentă de altfel în istoriografia noastră literară. Fără a viza o exhaustivitate de tip lexicografic (de aici o serie de absențe pe care le regret mai mult sau mai puțin), cercetarea caută să configureze ceea ce s-ar putea numi prolegomenele unei viitoare istorii literare apte să redea complexitatea ideologică a literaturii române în perioada postcomunistă.

Este momentul să precizez ce înțeleg prin ideologie, cu atât mai mult cu cât conceptul se pretează la numeroase ambiguități. Însăși alegerea cuvântului poate fi percepută drept o autodemascare, dată fiind polarizarea... ideologică pe care uzul conceptului îl provoacă: în timp ce dreapta de cele mai felurite soiuri îl privește cu nealterată iritare, simțind nevoia să îi deconspire agenda ascunsă și istoria maculată, stânga îl folosește, continuă să-l folosească într-unul din sensurile antagonice care i-au fost date chiar în corpul teoriei marxiste. Pe linie marxistă, prin ideologie s-a înțeles de-a lungul timpului fie (i) suprastructura ideatică prin care este codificată baza materială a raporturilor de producție, fie (ii) iluzia sau falsa conștiință pe care clasele suspuse o induc și o întrețin păturii dominate[1]. Complementar, pe linie neconotată marxist s-a înțeles (iii) un set de propoziții doctrinare care legitimează o mișcare politică mai mult sau mai puțin formalizată[2] și, în fine, (iv) un mod de gândire dogmatic-propagandistică opusă adevăratei gândiri critice[3].

Lăsând la o parte sensurile al treilea și al patrulea (la cel de-al treilea, de altfel, nu ezit să apelez în paginile care urmează, adăugându-i și conceptul compus de „ideologie cotidiană”[4]), între (i) și (ii), cu toate ase-

Council, 2010; Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

1 Vezi Karl Marx, Friedrich Engels, *Ideologia germană*.

2 Un exemplu dintr-o lungă listă: Andrew Vincent, *Modern Political Ideologies*, third edition, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford–Chichester, 2010.

3 De pildă în Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, impostori. Cultură și ideologii în România*, Editura Compania, București, 2003.

4 „Ideologia cotidiană” este formată din „experiența personală a populației, discursul legitimat științific, discursul politic și modelarea tuturor acestora de către mass-media” (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 286-287). Potrivit lui Pasti, „Motivul pentru care nu s-a făcut nici o analiză serioasă a economiei socialiste a României a fost ideologia cotidiană care a dominat perioada de după revoluție – o

mănările care ar putea sugera identitatea[1], diferența este importantă și stă în caracterul pasiv sau activ al procesului de codificare. Codificarea poate fi o operațiune produsă și întreținută prin diverse mijloace și medii (presă etc.) de clasele dominante pentru a-și aservi clasele aflate la cheremul lor, într-un sens pe care chiar comunismul îl poate ilustra exemplar prin felul în care pătura îngustă a elitei politice s-a servit de presă și de artă (finanțate generos)[2] pentru a produce descrieri convenabile ale realității. Sau poate fi o formă necontrolată central și deci mai puțin rațională prin care realitatea este percepută – un filtru inerent, dar deconstruibil totuși prin mijloacele analizei critice. Astfel, primul sens se bazează pe o intenționalitate a sistemului, în timp ce al doilea pe un automatism al său. Dar această diferență nu este una banală, oricum nu una ușor de probat în afara unor sisteme (precum comunismul centralizat) primitive din punctul de vedere al raportului dintre afișarea intenției și transmiterea ei. Într-un sistem capitalist, reglat de mai mulți factori nu neapărat coordonați, e nevoie de simplificări masive (precum acelea introduse de varii teorii ale conspirației) pentru a integra toate datele în mănunchiul originar al unei intenții. Tocmai din încercarea de a rezolva astfel de dificultăți derivă definiția pe care Louis Althusser a dat-o ideologiei[3]. Pentru Althusser, ideologia are un dublu caracter imaginar (ea descrie raportul imaginar pe care

ideologie simplistă, care împărțea lumea în trei realități distincte și nediferențiate în interior. În primul rând comunismul, care era o realitate nediferențiat «rea», ceea ce implică faptul că orice componentă a fostei societăți comuniste, de la politică și instituții ale statului până la fabrici, drumuri, alimente și literatură, era, de asemenea, «rea». În al doilea rând, capitalismul democratic și dezvoltat occidental, care era, invers, nediferențiat «bun» – adică orice componentă a sa, indiferent de domeniu, era «bună» – cu precizarea notabilă că prin capitalism democratic și dezvoltat se înțelegeau în egală măsură realitățile capitalismului occidental contemporan, dar și ale României interbelice, considerată a fi fost la acea vreme integrată în capitalismul occidental. În sfârșit, a treia realitate, incertă, era postcomunismul însuși, considerat a fi drumul plin de suferințe purificatoare pe care societatea românească trebuie să-l parcurgă de la comunismul «rău» la capitalismul «bun»" (pp. 205-206).

1 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford–New York, 1977, p. 55.

2 „Finanțarea acțiunilor cultural-artistice reprezintă 6,7% din bugetul statului în 1950, iar în 1980 – 1,7%. În 1989 atinge pragul de jos cu 0,6%" (Ioana Macrea-Toma, *Privilighența. Instituții literare în comunismul românesc*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 163).

3 Louis Althusser, *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, capitolul „De l'idéologie", pp. 205-242, *passim*. De asemenea, vezi Louis Althusser, *Inițiere în filosofie pentru nefilosofi*, text stabilit și adnotat de G.M. Goshgarian, prefață de Alain Badiou, traducere de Iulia Dondorici, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2016, *passim*.

indivizii îl au cu realitatea, mai precis cu relațiile de producție care le determină viața)[1] și material (dispozitivele sau „aparatele de stat" – școli, universități, instituții etc. – care angrenează ideologic individul produc o practică materială, așa cum faptul de a intra într-o biserică și de a te ruga produce în unele cazuri credință prin însăși acțiunea fizică întreprinsă)[2]. Totuși, deși ideologia are pentru Althusser un caracter iluzoriu și eronat, opus cunoașterii științifice, prin caracterul său aluziv (deci totuși referențial), ea permite reconstituirea acelei realități refractate prin prisma deformărilor ideologiei[3].

1 Louis Althusser, *Sur la reproduction*, p. 216.

2 „O ideologie există întotdeauna într-un aparat, la fel practica ori practicile sale. Această existență este materială. Bineînțeles, existența materială a ideologiei într-un aparat și practicile sale nu este de aceeași natură ca existența materială a unei cărămizi sau a unei puști. Dar, cu riscul de a fi luați drept neo-aristotelicieni (să spunem și că Marx avea o mare prețuire pentru Aristotel), vom spune că «materia se exprimă în mai multe sensuri» sau mai curând că ea există sub diferite modalități, toate cu rădăcina, în ultimă instanță, în materia «fizică». Acestea fiind zise, să vedem, pe scurt, ce se întâmplă în cazul «indivizilor» care trăiesc în ideologie, adică într-o reprezentare determinată (religioasă, morală etc.) a lumii, a cărei deformare imaginară depinde de raportul lor imaginar cu condițiile de existență, adică, în ultimă instanță, cu raporturile de producție (ideologie = raport imaginar cu raporturi reale). Vom spune că acest raport imaginar este dotat el însuși cu o existență materială. [...] Un individ crede în Dumnezeu sau în Datorie sau în Justiție etc. Această credință relevă (pentru toată lumea, adică pentru toți cei care trăiesc într-o reprezentare ideologică a ideologiei, care reduce ideologia la idei dotate prin definiție cu existență spirituală) *idei* ale individului cu pricina, ale lui ca subiect înzestrat cu o conștiință care conține ideile credinței sale. Prin intermediul acestora, adică prin intermediul dispozitivului «conceptual» perfect ideologic astfel pus în practică (un subiect dotat cu o conștiință unde sunt formate sau recunoscute liber ideile în care acesta crede), comportamentul (material) al sus-numitului subiect se desfășoară în mod natural. Individul în chestiune se conduce în așa fel încât adoptă un anume comportament practic și, mai mult, participă la anumite practici reglate, care sunt cele ale aparatului ideologic de care «depind» ideile pe care și le-a ales liber, în deplină cunoștință, în calitate de subiect. Dacă crede în Dumnezeu, merge la biserică pentru a asista la slujbă, îngenunchează, se roagă, se spovedește, caută să-și răscumpere păcatele (odinioară asta se făcea chiar în sensul material al termenului) și, firește, se căiește și așa mai departe. Dacă crede în Datorie, va urma comportamentele corespunzătoare, înscrise în practicile rituale, «conforme bunelor moravuri». Dacă crede în Justiție, se va supune fără crâcnire regulilor Dreptului și va putea, când acestea sunt violate, chiar să protesteze, din străfundul conștiinței sale, să semneze petiții, să participe la manifestații etc." (Louis Althusser, *Sur la reproduction*, pp. 219-220).

3 „În realitate, nici o ideologie de pe lume, nici chiar religia, nu e pur arbitrară. Ea e întotdeauna indiciul unor întrebări sau probleme reale, chiar dacă deghizate sub forma unei cunoașteri eronate [*méconnaissance*] și deci în mod necesar iluzorie. Am vrut să subliniez acest caracter dublu al ideologiei spunând că ea e o *cunoaștere* sub forma unei *cunoașteri eronate* și o *aluzie* la o realitate făcută sub forma unei *iluzii*" (Louis Althusser, *Inițiere în filosofie pentru nefilosofi*, p. 185).

O astfel de încadrare a ideologiei din perspectiva continuității și chiar a identității dintre teorie și practică, oricât de criticabilă, își păstrează încă relevanța în discutarea unui concept ca postcomunismul (al doilea cuvânt important din titlul cărții mele). Desigur, „postcomunism" trimite, într-un sens neutru, la ceea ce urmează după comunism, adică delimitează o perioadă istorică așa cum cuvântul „postbelic" identifica perioada imediat următoare unui eveniment atât de important încât era transformat în graniță temporală. Dar „postcomunism" nu trimite, desigur, doar la un astfel de sens periodizant. El păstrează „comunismul" în interiorul său, marcând în același timp o despărțire – atât în sensul de delimitare, cât și de depășire – de acesta. Acestui sens „teoretic" îi corespunde o întreagă practică. Astfel, în România (ca și în restul fostului „lagăr socialist"), ritualul comunist al largii participări populare la democrație lasă loc în postcomunism ritualului despărțirii de comunism: fie că se demolează foste CAP-uri, împărțindu-se cărămizile, grinzile și molozul între țărani, fie că se privatizează o editură făcându-se astfel un pas înainte către economia de piață (idealul – încă fantasmatic – al depărtării de comunism), toate acestea sunt practici ideologice. Ele nu sunt precedate de teorie, în măsura în care fostul țăran CAP-ist nu își reclamă lotul după ce a refutat comunismul ca proiect, ci înainte de a înțelege sau de a-și pune problema diferențelor dintre cele două sisteme; el profită de o posibilitate survenită imediat după căderea comunismului și formalizată superficial prin hotărârile cu caracter de lege luate de forțele politice care preiau frâiele; dar abia prin faptul că țăranul agreează această soluție (o agreează prin acțiune, nu prin dezbatere și validare teoretică) el oferă teoriei politice a împărțirii pământului adevărata legitimare și prin aceasta o introduce în realitate, o consfințește ca atare.

Un alt spațiu în care teoria și practica ideologică intră în relație este acela al taxinomiilor funcționale în postcomunism. Revoluția din decembrie 1989 produce o resetare a taxinomiei sociopolitice curente, începând de la simplele apelative (uniformizatorul „tovarăș" lasă loc mai burghezului „domn") și continuând cu clasa politică (dispar activiștii, „tovarășii primi" etc.) sau cu cea însărcinată cu ordinea, paza și/ sau represiunea (milițienii devin polițiști, Securitatea este desființată în primă instanță, fiind înlocuită după o vreme de Serviciul Român de Informații, dar continuându-și existența atât prin biografiile individuale ale

membrilor săi, cât și, în continuare, ca actor principal în imaginarul cotidian mai mult sau mai puțin conspiraționist[1]). Vechea ordine, pe scurt, este înlocuită printr-o euristică taxinomică aflată deocamdată *in progress*, dar care evoluează treptat către stabilizare; acest proces are un caracter ideologic-instituțional, soldat cu efecte în realitate, nefiind doar o simplă listă de figuri literare. În lumea scriitorilor funcționează în primă instanță excluderi pe baza apartenenței mai mult sau mai puțin presupuse la clasa „comuniștilor". Conducerile unor reviste sunt înlocuite din primele zile ale revoluției. Conducerea Uniunii Scriitorilor este de asemenea schimbată: în locul lui Dumitru Radu Popescu, căruia i se reproșează, în antiteză cu curajul operei sale (*F*, *Vânătoarea regală* ș.a.), atitudinea colaboraționistă cu ceaușismul târziu, vine Mircea Dinescu, propulsat de statul de disident construit în ultimii ani printr-un volum interzis în țară, dar publicat în Olanda în 1989, *Moartea citește ziarul*, sau prin interviuri anticeaușiste

1 Un punct de vedere reprezentativ pentru rolul alocat fostei Securități în reprezentările cotidiene postcomuniste avansează Andrei Pleșu în 2003: „există încă Securitatea însăşi: nu neapărat, sau nu numai în serviciile de acum; e vorba de o rețea care s-a răspândit în toată fibra socială românească, în puncte-cheie: în afaceri, în aparatul politic, în societăți comerciale, bănci, în diferite organisme județene etc. Această rețea domină subteran psihologia socială şi lucrează pentru acoperirea litigiului" („Un balamuc etic", interviu cu Andrei Pleșu realizat de Cristian Ghinea, în „Dilema", 2003, nr. 547, reprodus în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă. 23 de ani de întrebări și răspunsuri*, Editura Humanitas, București, 2013). Sociologi ca Vladimir Pasti contrazic această perspectivă simplistă: „din punct de vedere sociologic, există o mare diferență între biografia unui om [...] și apartenența acestuia la o elită concretă, într-o societate concretă, într-un moment determinant al istoriei acelei societăți. În ideologia cotidiană, [...] revoluțiile [...] ar trebui să fie însoțite de eliminarea cvasifizică a elitelor conducătoare ale societății înfrânte. [...] Ceea ce notează corect ideologia cotidiană este faptul că revoluțiile desființează elite; în schimb, ceea ce nu notează corect este faptul că această desființare a elitelor cotidiene nu trebuie să ia neapărat forma fizică a exterminării fizice a membrilor lor [...], dar întotdeauna ia forma desființării atât a bazelor economice, sociale și politico-culturale ale elitei eliminate, cât și a sistemelor de legitimare a acestor baze. Ce fac, în caz de desființare a elitei căreia îi aparțin, membrii fostei elite conducătoare? Dacă nu sunt exterminați fizic, ei se vor adapta cum pot mai bine la noile structuri sociale. Odată cu revoluția, istoria lor ca grup încetează și se descompune într-o pluralitate de istorii personale. De fiecare dată, cel puțin o parte dintre ei vor penetra noile elite în formare ale noii societăți și vor justifica în acest fel discursurile vindicative ale demagogilor politici" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 273-274). Pentru teza care susține prezența fostei Securități în elita României postcomuniste, vezi și Suzanne Travers, Edward Kanterian, „Casting Light on the Long Shadow of Romania's Securitate", în „Cahiers de l'Echinox", vol. 1: „Postcolonialism & Postcommunism", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 151-156. Pentru o trecere în revistă – nu exhaustivă – a reprezentărilor Securității în romanele din comunism și postcomunism, vezi Ruxandra Cesereanu, „Imaginea Securității în literatura română în comunism și postcomunism – încercare de sinteză", în „Cahiers de l'Echinox", vol. 1: „Postcolonialism & Postcommunism", pp. 157-172.

acordate unor publicații din Franța și Germania. Totuși, se poate observa că briciul taxinomic acționează fără memorie, sincronic și nu diacronic, asupra pozițiilor surprinse în decembrie 1989, și nu asupra pozițiilor deținute de-a lungul întregii perioade comuniste. Astfel, un fost nomenclaturist ca Octavian Paler, membru al CC al PCR și șef al Televiziunii și al celui de-al doilea ziar ca importanță, „România liberă", dar trecut în ultimii șapte ani de comunism într-o zonă gri (scos de la „România liberă", unde totuși excelase prin zel propagandistic, refuză o altă poziție „inferioară", de pildă redactor-șef la revista „Magazin", preferând să se pensioneze), ajunge să joace un rol de justițiar anticomunist. Este o luptă pentru putere decisă de câteva principii (poziția anticomunistă din postcomunism are ascendent față de apropierea de puterea politică din comunism – cazul lui Octavian Paler; anticomunismul postcomunist răscumpără „păcatele trecutului"), fluctuante însă de la individ la individ, în funcție de felul în care reușește fiecare să-și câștige o nouă poziție nu doar pe spezele interpretării trecutului, ci și pe socoteala interpretării biografiei celorlalți competitori. Unii se simt pe drept cuvânt marginalizați, de pildă Dumitru Micu: „Nu mă consider, ci sunt marginalizat. De tot. Marginalizat e puțin spus. Termenul propriu este: eliminat. Pur și simplu, nu exist pentru lumea și presa literară, pentru organele de cultură – și, tot mai vădit, nici pentru lumea intelectuală largă. Am decăzut civic. [...] nu-mi mai cere colaborarea aproape nici un periodic"[1]. Interesant este însă că tocmai subiecții care ar fi putut reclama, în baza unui anticomunism neproblematic, poziții de putere în noua configurație, adică reprezentanții exilului anticomunist, sunt excluși aproape cu totul nu doar din redistribuirea pozițiilor „materiale" (lucru firesc, dat fiind că majoritatea exilaților nu doresc să se întoarcă în România), ci și din reconfigurarea canonică. Deși există excepții (între care Monica Lovinescu și Virgil Ierunca joacă rolul central, fiind fetișizați, cu prea puțin spirit critic, în special în primul deceniu postcomunist, când logica rigidă și învechită a Războiului Rece pe care ei o propovăduiesc are cel mai mare impact), scriitorii din exil (care se vor editați și discutați în țară după deșertul exilului în care își închipuiseră că ei reprezintă adevărata literatură română) sunt întâmpinați cu cea mai rece indiferență, deși fac nu puține diligențe (unele materiale[2]) pentru a fi in-

1 C. Stănescu, *Interviuri din tranziție*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 179.

2 Potrivit amintirilor lui Alex Ștefănescu, Leonid Mămăligă, semnând ca scriitor L.M. Arcade, i-a oferit găzduire la Paris în schimbul unor lecturi din opera sa. Reputat pentru șovăielnica sa moralitate, Ștefănescu n-a refuzat atunci, deși ulterior avea să-și bată joc

trodușI în canonul ștanțat în patrie. Prima secvență taxinomică, așadar, acționând prin includere sau excludere din lumea scriitorilor, este antiteza comunist–anticomunist; ca anticomuniști se califică și scriitori patent neutri ideologic în vremea comunismului, precum optzeciștii sau reprezentanții așa-zisei Școli de la Târgoviște (Mircea Horia Simionescu, de pildă, se va simți obligat după 1989 să-și justifice poziția anterioară de șef de cabinet al lui Dumitru Popescu, reinterpretând-o oarecum hilar ca subminare din interior a aparatului birocrației partinice). În funcție de această diferență operativă se redistribuie pozițiile de putere în cadru câmpului (conducerea Uniunii, reviste literare, edituri, burse etc.). O propunere taxinomică ceva mai complexă face Alexandru George în volumul *Capricii şi treceri cu gândul prin spații* (1994), propunând distingerea între oponenți, rezistenți și disidenți[1]. Noutatea e că acum disidența este încadrată ca poziție în cadrul comunismului, nu ca opoziție la comunism din afara lui. O primă tentativă de sistematizare academică a unor astfel de clasificări ideologice face Ion Simuț în *Incursiuni în literatura actuală* (1994), schiță a unui proiect de istorie a literaturii române contemporane. Polemizând, în ceea ce priveşte abordarea literaturii postbelice, cu ideea fezabilității unei isto-

de literatura și de naivitatea lui Mămăligă/ Arcade: „Am călătorit în total trei zile şi două nopți şi am fost găzduit de un român relativ bogat din Paris, L.M. Arcade, în subsolul unui bloc (al său) în care organizase ani la rând întruniri literare cu participarea unor personalități ca Emil Cioran, Horia Stamatu sau Monica Lovinescu. L.M. Arcade, un om generos şi bine intenționat, avea din nefericire mania de a le citi cu glas tare musafirilor, ore întregi, fragmente din cărțile lui plictisitoare. M-a instalat şi pe mine într-un fotoliu, pentru a mă supune acestui supliciu. După un timp, exasperat, am trecut peste politețe şi am insistat să mă lase să plec să văd în sfârşit Parisul, oraş pe care nu-l cunoşteam decât din cărți şi din filme. Mi-a dat drumul cu greu, dar numai după ce mi-a smuls promisiunea că am să mă întorc la ora 10 seara, ca să continuăm lectura" (Alex Ştefănescu, „O oră în plus cu Monica Lovinescu", în „Adevărul", 6 martie 2015).

1 Vezi Alexandru George, „Oponenți, rezistenți, disidenți", în *Capricii şi treceri cu gândul prin spații*, Editura Albatros, București, 1994, pp. 204-213. „Fără să fi aparținut nomenklaturii, era cu neputință să comiți un gest de disidență și nu e o întâmplare că ea a pornit în Rusia de la un savant ilustru care slujise cu tot sufletul regimul, Saharov, și de la un literat «recuperat» de comunism ca Soljenițîn. (A fi membru al Uniunii scriitorilor sovietici și a ocupa un apartament în centrul Moscovei, pentru că ai scris 180 de pagini de literatură, e o situație cu totul excepțională, de care nu te puteai bucura decât ca de un privilegiu, indiferent de suferințele îndurate anterior.) În timp ce Esenin sau Mandelștam au dispărut, practic vorbind, exterminați în condiții misterioase, disidenții din anii '70 riscau doar o excludere de la favoruri, sau pașaportul pentru străinătate. [...] același lucru s-a petrecut și la noi, unde o serie de privilegiați au făcut foarte sincere și mici acte de rebeliune, de la uitatul Al. Jar la cei din anii '70 și '80 [...]. [A] risca o disidență în anii '50 era un act de sinucidere, în anii '70 un act de neghiobie, dacă nu erai un om celebru sau măcar în situația de a ți se populariza «îndrăzneala»" (pp. 208-209).

rii strict estetice, Simuț pledează pentru sintetizarea unei duble perspective – estetică şi politică-morală[1]. De aici deduce, relativ la perioada 1945-1989, existența a „patru literaturi paralele", fiecare exemplificată prin studii de caz: literatura oportunistă (Francisc Munteanu, Corneliu Leu, Paul Anghel, Dumitru Popescu, Adrian Păunescu), subversivă (Marin Preda, Ion Caraion, D.R. Popescu, Augustin Buzura, Mihai Sin ş.a.), disidentă (Victor Valeriu Martinescu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Paul Goma, Ioan Petru Culianu) și evazionistă (V. Voiculescu, scriitorii Cercului Literar de la Sibiu şi ai Şcolii de la Târgovişte, Edgar Papu, Ştefan Bănulescu, George Bălăiță, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Valeriu Cristea ş.a.). Dar, odată cu slăbirea influenței din anii '90 a „est-eticii" Monicăi Lovinescu[2], produsă și de relativizarea memoriei comunismului sub efectul distanței temporale, diferența dintre scriitorii „compromiși" și cei disidenți sau rezistenți scade. Ea este realimentată însă cu altă substanță, și anume prin dosarele de Securitate care încep să intre în spațiul public după înființarea CNSAS-ului (1999). Astfel, vechea taxinomie suportă o întărire și în același timp o mutație, în măsura în care de eticheta de colaborator al Securității sunt atinși o serie de scriitori care trecuseră drept anticomuniști (Ștefan Aug. Doinaș, dar și Alexandru Paleologu; acestuia din urmă, deși își devoalase la începutul anilor '90 angajamentul ca informator și fusese ca atare prizat o vreme pentru curajul său, revelarea adevăratului dosar și a proporțiilor delațiunii pe care „mărturisirea" le efasase îi dăunează semnificativ[3]), în timp ce alții socotiți unanim colaboraționiști (de la Adrian Păunescu la Corneliu Vadim Tudor) trec aproape neatinși de „dosariadă"[4]. Paralel cu acest front legat de perioada comunistă, taxinomia evoluează și în alte direcții. Optzeciștii își impun dominația simbolică prin calitatea „postmodernism"[5], în raport cu care literatura anterioară

1 Ion Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994, p. 11.

2 Termenul își datorează notorietatea utilizării de către Monica Lovinescu, inclusiv în titlul unui volum – *Est-etice. Unde scurte IV* (Editura Humanitas, București, 1994), într-un sens nedefinit sistematic, dar inferabil sub specia cooptării eticii în judecata estetică cu privire la valorificarea literaturii scrise în comunism.

3 Vezi Tudorel Urian, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, Editura Vremea, București, 2010.

4 Cazul lui Vadim Tudor provocase o anumită tulburare a apelor în CNSAS, în urma căreia Andrei Pleșu își dăduse demisia, revoltat că lui C.V. Tudor i s-a eliberat certificat de necolaborare, în pofida legăturilor sale la vedere cu Securitatea.

5 Pentru o încadrare globală, nu lipsită de o anumită idealizare, a postmodernismului românesc în opoziție cu conceptul critic de postmodernism dezvoltat de Fredric Jameson în *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), vezi Christian Moraru: „Cei care au studiat istoria culturală din Europa Centrală și Estică, America Latină și chiar din Europa de Vest s-au întâlnit cu un fenomen postmodern complet dezvoltat care a apărut

devine doar „neomodernistă" sau „tardomodernistă", oricum revolută. Dar chiar postmodernismul, puternic de-a lungul anilor '90, iese din modă în prima parte a anilor 2000, ca urmare a apariției generației douămiiste, care prin criticii ei descoperă noi direcții de exploatat în raport cu predecesorii (pragmatism, New Historicism, Digital Studies, analiză cantitativă etc.), iar prin scriitorii săi (în special prin poeți) descoperă datele unui nou autenticism, mai implicat existențial decât ar fi permis-o postmodernismul.

Lupta pentru putere se desfășoară și prin conceptualizarea unor noduri între biografiile individuale sub forma unor „grupuri". În *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor* (2004), Sorin Adam Matei oferă o cercetare de tip sociologic, inspirată de scrierile lui Max Weber și, din tradiția locală, de Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea. Cartea urmărește rolul „grupurilor de prestigiu" în procesul, declanșat în secolul al XIX-lea, de modernizare a societății românești, societate caracterizată drept „paramodernă"[1].

în absența modurilor de producție-consum așa cum au fost acestea analizate de Jameson. Dar criticul abia dacă ia aceste fapte în calcul. De fapt, el ne informează direct în altă parte că «fostele țări comuniste au părut în mare parte incapabile să genereze o cultură originală și moduri distincte de viață care să poată fi o alternativă (pentru Vest)». Această constatare este și neadevărată, și insultătoare, oricum am descrie «cultura» sau «viața». [...] Astfel, teoria sa asupra postmodernismului generalizează din nou un model pe care l-aș numi «culturocentric». El citește – și consideră – postmodernismul ca pe un triumf al capitalului, al propagandei de dreapta, al consumului fără sens și descrie artefactele lui ca pe o «reflectare»/acceptare a nereușitelor stângii, socialismului, social-democrației, politicilor emancipatorii ale anilor '60 și așa mai departe. Însă această noțiune nu depășește spațiul socio-cultural în care s-a dezvoltat [...]. Mai important, în lumea «a doua» și chiar «a treia» postmodernismul a fost înțeles și pus în practică într-o lumină mult mai încurajatoare. În realitate el a fost receptat ca un stil cultural care sfidează diferitele exclusivisme ale esteticii moderniste, și, în mod analog, ca un discurs politic și ca o structură socială (pluralistă post-totalitară) manifestându-și subversivitatea prin mijloace culturale și, în final, înlocuind ultimul mare experiment al modernității în materie de dezumanizare, comunismul. [...] Cum putem vedea acum mai bine, după Războiul Rece, o varietate de culturi a fost activ implicată în producerea postmodernismului ca «stil» și a postmodernității ca «moment» sau «transformare» istorico-politică. Participarea acestor culturi cheamă deja, cred, la descoperirea biografiilor alternative ale postmodernului" (Cristian Moraru, „Cafe Europa. Postmodernism. Politici culturale în Epoca «Reciclării»", traducere de Carmina Nica și Gheorghe Crăciun, în „Observator cultural", 2001, nr. 52).

1 Conceptul trimite la o zonă socială care, „deși funcționează într-o lume, în esență, modernă (raționalizată, secular, egalitară – cel puțin la suprafață), se alimentează din valori ale societății tradiționale (medievale): onoarea, «alegerea» și «predestinarea» socială" (Sorin Adam Matei, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor*, Editura Compania, București, 2004, p. 16).

Prin „grupuri de prestigiu", Matei (care, pe de altă parte, făcea parte el însuși din așa-zisul grup de la Brașov, organizat informal în jurul lui Alexandru Mușina și manifestat în paginile revistei „Interval") înțelege, în descendența conceptului weberian „grupuri de status" (*Stand*), rețele socio-culturale închise, pe modelul societăților secrete, la care se accede prin operațiuni ritualice de tipul punerii sub patronajul unor figuri paternalist-tutelare și care conferă identitate și blazon într-un sens cvasi-ontologic. Exemplul cel mai notoriu furnizat de Matei – și care a stimulat *de facto* imensul scandal produs în jurul cărții – privește „ungerea" de către Gabriel Liiceanu a lui Horia-Roman Patapievici ca membru al așa-numitului „grup de la Păltiniș". Patapievici este unul dintre brandurile culturale cele mai vizibile apărute şi consolidate în peisajul postdecembrist. Sunt aici două aspecte indisociabile. Pe de o parte, cărțile și articolele publicate de Patapievici au etalat o serie de trăsături ce au determinat selectarea lui într-unul din rolurile principale performate pe scena câmpului cultural: calitățile literare sau stilistice, considerabila plajă enciclopedică pe care o acoperă, şarmul speculativ care integrează și manevrează referințele. Pe de altă parte, eseistul a beneficiat de o agresivă expunere mediatică, fie ca erou civilizator, fie ca „victimă exponențială". Sunt de amintit scandalul „căpitanului Soare"[1], care, bine

1 Pentru reconstituirea afacerii Soare, vezi Nicoleta Sălcudeanu, *Revizuire şi revizionism în literatura postcomunistă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 161-164. Pentru conexiunea prompt speculată de editorul lui Patapievici (care inițial îi respinsese manuscrisul la *Zbor în bătaia săgeții*): „După cum știi, cei ce zboară în bătaia săgeții se așază sub semnul puterii lui Apollo. Apollo este zeul depărtării inaccesibile, al purității, al privirii distante pe care o presupune adevărul și al arcului muzical care este lira (vezi Walter Otto). Muzica lui Apollo este expresia lumii sublime, pe care o ascultă cu încântare toți cei care năzuiesc la depărtarea altei lumi și în primul rând la cunoaștere și adevăr. Însă aceeași muzică sună cumplit și le repugnă tuturor ființelor mărunte și monstruoase. Şi aceasta pentru că zeul treziei și al clarității totale își lansează muzica cu precizia arcașului – drept înspre adevăr. Textele tale, născute din sunetele produse de vibrația săgeții în zbor, au darul divin-apolinic de a ținti adevărul. Pe cât de mult plac unora, pe atât de mult ele sună cumplit și le repugnă ființelor monstruoase. Ce ironie că numele generic al celor cărora muzica textului tău le-a chinuit sufletul a devenit tocmai «Soare», numele astrului strălucirii și al limpezirii totale, întruchipat de către zeul Apollo! Dar eu sunt înclinat să cred că această coincidență între numele unui zeu și numele unui căpitan din SRI nu este întâmplătoare. Arătându-te lumii întregi, făcându-i pe oameni să fie atenți la vibrația arcului tău și la muzica lirei tale, căpitanul cu nume conspirativ de zeu grec nu a făcut decât să-și slujească zeul cu nume de căpitan român. Această întâlnire neașteptată a făcut cu putință ca unul dintre cele mai frumoase spectacole ale minții, sufletului și caracterului unui om aflat printre noi să devină public. Cui să-i mulțumim mai întâi: zeului Apollo sau căpitanului Soare?" (Gabriel Liiceanu, „Scrisoare deschisă lui Horia Patapievici", în *Apel către lichele*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 160).

speculat mediatic, l-a extras pe Horia-Roman Patapievici din audiența de nişă, sau textele encomiastice care i-au însoțit primele cărți, semnate de proeminenți lideri de opinie precum Virgil Ierunca[1] ori Gabriel Liiceanu[2]. În condițiile unui câmp cultural postcomunist neliberalizat, astfel de rampe simbolice lansează fără să admită replică.

Tot acest travaliu ideologic, lăsând urme cât se poate de vizibile în literatură, legitimează încercările de a investiga modelarea ideologică a literaturii. Între cele două există de altfel legături structurale, în măsura în care, asemenea ideologiei, literatura are, la rândul său, un caracter atât imaginar (personajele nu trăiesc în realitate, deși se referă la realitate), cât și material (în măsura în care cărțile apar prin exercitarea unor practici – scriitorul scrie, editorul editează, tipograful tipărește, cumpărătorul cumpără – sau în care pot inspira alte acțiuni în realitate, în felul în care bunăoară *Arhipelagul Gulag* a legitimat o întreagă mișcare de deșteptare, de „dumirire" în sânul stângii europene). Mai există însă un motiv pentru care ideologiile sunt un bun operator pentru cercetarea postcomunismului, și anume relația specială a comunismului – pe care postcomunismul o reproduce într-o bună măsură, fie și sub aspectul descompunerii ei – cu ordinea discursului, a cuvântului. S-a observat nu o dată „credința aproape paranoică în puterea Cuvântului" pe care a nutrit-o comunismul, felul în care „statul și partidul [comunist] aflat la conducere reacționau cu maximă iritare și panică la cea mai ușoară critică publică, de parcă o aluzie critică vagă într-un poem obscur dintr-o revistă literară cu circulație limitată, sau un eseu dintr-o publicație filosofică de factură academică dețineau capacitatea potențială de a provoca explozia întregului sistem socialist"[3].

1 „L-am cunoscut, până la urmă, pe Patapievici. La Paris. L-am privit îndelung. Aşadar el era cel pe care-l aşteptam. Mi-e greu să-i fac portretul. Şi cred că nu voi izbuti vreodată. Nu i-am zărit decât inima lui dreaptă. Şi mi-a fost (îmi este) de ajuns. Mi-am dat seama că nu făceam decât să ne re-întâlnim, deși nu ne cunoscusem. A început să povestească. Îi visasem de fapt povestea și el nu făcea decât s-o reconstituie. [...] A început să-mi fie frică (nu cred în arheologiile alter-ego-ului)" (Virgil Ierunca, „Cuvânt înainte", în *Cerul văzut prin lentilă*, Editura Nemira, București, 1995, p. 9).

2 „Te îmbrățișez, dragul meu Kierkegaard bucureștean. De fapt, nu, greșesc spunându-ți că ești un Kierkegaard al nostru; am să spun mai degrabă despre Kierkegaard că este un fel de Patapievici danez. Căci, ca și tine, Kierkegaard avea conștiința misiunii lui divine: aceea de a-și trezi compatrioții. Şi, ca și în cazul tău, compatrioții l-au batjocorit; l-au meritat tot atât de puțin pe cât te meritǎm noi pe tine" (Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, p. 160).

3 Slavoj Žižek, „The Spectre of Ideology", în Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, London–New York, 1994, p. 18.

Însăși natura comunismului a fost descrisă drept „acel proiect care subordonează economia politicii", unde, spre deosebire de „economia [care] funcționează în mediul banului", „politica acționează în mediul limbajului", prin urmare comunismul fiind „un *linguistic turn* în planul practicii sociale" care interpretează teza lui Marx din „Feuerbach" („filosofia trebuie să schimbe lumea") drept raționalizare prin cuvânt a lumii, „verbalizare totală a destinului uman, care deschide perspectiva unei critici totale"[1]. Mediul și conectorul cuvintelor a fost ideologia, care – spre deosebire de capitalism, neinteresat de un sistem atât de articulat – a acționat asupra realității asemenea unui continuum textual. O astfel de relație neobișnuit de strânsă a dat naștere în comunism unui principiu de acțiune din partea scriitorilor, potrivit căruia *orice* descriere, oricât de obscură și oricât de interpretabilă/ deformabilă, a realității este pasibilă de „subversiune". „Subversiunea" a fost – pentru scriitori și pentru partid deopotrivă – un debușeu coerent de-a lungul comunismului, în special de-a lungul anilor '60-'80 (în timpul stalinismului din anii '50 subversiunea era sancționată irevocabil, chiar pentru motive veniale sau imaginare). Partidul, prin mecanismele cenzurii, se asigura că scriitorii nu pronunță critici nedorite; iar scriitorii își imaginau că totuși reușesc să învingă cenzura prin capacitatea literaturii lor de a vorbi pe dedesubt, printre rânduri, prin „șopârle", prin alegorii, prin fleacuri, prin evaziuni, prin lucrări ininteligibile interpretabile oricum ș.a.m.d. Astfel s-a tradus influența Noului Roman în proza „ilizibilă" a lui Norman Manea (adjectivul îi aparține chiar autorului, care-l folosește cu mândria de a fi înșelat astfel, cu prețul inteligibilității, cenzura) sau în textualismul inofensiv al lui Gheorghe Crăciun; astfel s-a consolidat microrealismul în proza optzeciștilor sau importul beatnicilor, castrat ideologic, în poezia acelorași[2]. Până la urmă, parabola acestei false subversiuni a fost produsă tot la nivelul cel mai înalt la Partidului. Filmul *Glissando* al lui Mircea Daneliuc ajunsese în etapa eliminatorie a vizionării de către Nicolae și Elena Ceaușescu. Potrivit lui Dumitru Popescu (care socotea *Glissando* „încifrat excesiv, dilatând scene fără o prea pregnantă valoare simbolică. I-am spus părerea mea [lui Daneliuc], dar orice atingere adusă reprezentării pe care

1 Boris Groys, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009, pp. 5-6.

2 Vezi Teodora Dumitru, „Gaming the World-System. Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation", în curs de publicare.

şi-o făcuse despre «puterea de revelație a ermetismului», îl irita la culme"), cei doi „[a]u deliberat îndelung şi, culmea, la sugestia Elenei, au concedat să-şi dea avizul. După informațiile mele, raționamentul ei a fost următorul: «Nu ştiu ce a vrut Daneliuc să spună, poate să critice ceva (aşa i se sugerase, probabil [nota lui Dumitru Popescu]), dar nu se înțelege nimic. Or, dacă noi nu înțelegem, publicul cu atât mai puțin»"[1]. Într-adevăr, o întreagă literatură (dar și cinematografie etc.) învățase să se redimensioneze din exploatarea raportului dintre un ermetism semantic (al operei) și o lectură extrem de deschisă (produsă de cititori – prin care înțeleg atât publicul larg, cât și cel specializat, *y compris* profesioniștii de la Cenzură), care găsește satisfacții în culegerea și suprainterpretarea câte unui fragment mai puțin opac, interpretabil ca „subversiv" la adresa sistemului comunist, în ideea (invocată și de Norman Manea în apărarea formulei sale literare „ilizibile") că în comunism raportarea la realitate se produce teoretic prin mediatorul univoc al ideologiei marxist-leniniste, iar orice tulburare a acestei univocități prin sabotare semantică este subversivă[2]. Ceea ce explică în mare parte de ce după căderea comunismului o astfel de artă își pierde rapid cititorii, care acum nu mai erau dispuși să își piardă timpul cu divinația pe măruntaie textualiste, dar și încercarea, s-ar putea spune disperată, a unor autori de a-și schimba radical poetica spunând „totul". Într-adevăr, după 1989, compulsiunea de primă etapă de a „spune totul", caracteristică atât filmelor, cât și literaturii, care încearcă să epuizeze limbajul și descrierile „realității" de toate posibilitățile denotative exact în zona cea mai cenzurată de comunism (violența, sexualitatea, limbajul obscen), reprezintă reacția previzibilă – antiteza dialectică – a proceselor din comunism. Desigur, cu cât comunismul se îndepărtează în timp, forța lui gravitațională scade, iar dialectica pe care o stimulează devine din ce în ce mai slabă. Sau cel puțin așa ar trebui să stea lucrurile: în practică, comunismul continuă să fie prezent în standardele cantitative asociate automat culturii (ceea ce se traduce în fantasmele unei culturi amplu subvenționate de stat, deși acest concept cadrează prea puțin cu economia de piață), în desenul instituțiilor (Uniunea Scriitorilor), în prestigiul remanent al scriitorilor omologați în comunism prin con-

1 Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Angoasa putrefacției. Memorii IV*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 125.

2 Pentru relația dintre poezie și critică literară în ultimul deceniu comunist, cf. Teodora Dumitru, „Strategii de promovare a poeziei româneşti cu potențial subversiv în anii 1980", în „Philologica Jassyensia", 2016, nr. 2, pp. 67–84.

cursul întregului sistem educațional, în baza tropologică pe care comunismul (*y compris* memoria lui) continuă să o ofere (de pildă prin compararea noii realități globale descoperite după 1989 – de pildă a noii corectitudinii politice importate din Occident – cu experiențe ținând de vechiul realism socialist)[1].

1 O operațiune simptomatică pentru anticomunismul din postcomunism este traducerea realității globale în termenii locali ai experienței comuniste. Astfel, diverse fenomene de aiurea percepute ca negative – de pildă, corectitudinea politică și acțiunea afirmativă, concepte distincte, deși ambele au un caracter progresist – sunt asemănate în bloc cu practicile comuniste. Așa se face că doi autori cât se poate de diferiți, Cristian Tudor Popescu și Horia-Roman Patapievici, scriu în urma contactului cu Statele Unite – direct în cazul primului, mediat pentru cel de-al doilea, care își formează o opinie doar discutând cu o „profesoară americană" – texte extrem de asemănătoare, în care Americii i se anunță sfârșitul în urma contactării virusului comunist. Pentru Cristian Tudor Popescu, „[c]eea ce se practică acum în SUA pe plan social este un soi de «comunism» cu ciudate reflexe familiare celor care au trăit în anii '50 în Est. [...] America [...] se împotmolește în acest democratism «comunist» împins la absurd" (Cristian Tudor Popescu, „Americii i s-a urât cu binele", în *Timp mort*, Polirom, Iași, 1998, p. 190); în timp ce pentru Horia-Roman Patapievici, „[a]șa cum orice organism viu conține în mod natural germenii cancerului, tot așa și orice societate secretă continuu agenții propriei distrugeri. Între acești agenți patogeni, ispita comunismului (sau nazismului: pentru mine e același lucru) este latentă în orice societate. Întocmai cum sufletele sunt ispitite de Nefârtat, la fel sunt societățile ispitite de recuzita magică a comunismului [...]. [A]gentul patogen s-a travestit în haine dragi mentalității americane, și anume în straiele luptei împotriva *tuturor* discriminărilor, ale luptei pentru drepturile *tuturor* minoritarilor; s-a deghizat, adică, în corectitudinea politică. Corectitudinea politică este, în fond, *comunismul american*" (Horia-Roman Patapievici, „Comunismul american" [1994], în *Politice*, ediția a V-a, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 124-125). De fapt, asemănările, câte sunt, vin dintr-o problemă comună ambelor sisteme, dincolo de toate diferențele politice: cum pot fi integrate clasele defavorizate? În comunism, integrarea țăranilor și a muncitorilor în sistemul cultural presupusese, dincolo de operațiuni la nivelul educației de bază (alfabetizare etc.), coborârea conceptului prea sofisticat de literatură și artă la niveluri mai accesibile. În Statele Unite, în care a fost dusă o politică de discriminare rasială sistematică până târziu în secolul al XX-lea, modelul acțiunii afirmative a urmărit scurtcircuitarea unei integrări lente prin procesul așa-numitei discriminări pozitive (sinonim pentru acțiunea afirmativă), care urma să compenseze dezavantajele cu care plecau în găsirea unor slujbe și funcții persoane discriminate (femei, persoane de culoare etc.). În ce privește corectitudinea politică, deși în SUA nu putea funcționa modelul cultural centralizat din țările socialiste, ideologia PC prezintă o serie de trăsături comune cu teoria realismului socialist: clișee realist socialiste precum eroul pozitiv, tipicitatea etc. pot fi regăsite, de pildă, în polemicile duse de feministele din SUA împotriva proliferării personajelor feminine în roluri de victimă, chiar când aceasta ar fi fost justificată de datele sistemului politic în care se petrece acțiunea (de pildă, în serialul *Game of Thrones*, un transplant fantasy pe un decor medieval tipic, este de așteptat ca condiția femeilor să fie în parametrii exploatării medievale; totuși, serialul a fost criticat pentru că nu oferă o alternativă „luminoasă" personajelor feminine). Însă în România comparația corectitudinii politice (amalgamată cel mai adesea cu acțiunile afirmative) cu realismul socialist se produce la un nivel sensibil mai primitiv și de fapt pur retoric, unde referința „realism socialist" semnalează dorința utilizatorului de a înfățișa subiectul discuției (progresismul american) în cele mai sumbre culori.

Principala dificultate a acestei lucrări, din perspectiva corelației între temă (*ideologiile* literaturii) și subiect (ideologiile *literaturii*) stă în zonele albe pe care prima le vede pe harta celui de-al doilea. Într-adevăr, pot fi citați numeroși scriitori a căror literatură nu răspunde la testul ideologic – sau, oricum, nu o face diferențiind util între scrierile din comunism și cele din postcomunism. Mircea Horia Simionescu este un astfel de scriitor. Dar chiar și Mircea Cărtărescu, probabil cel mai important autor apărut după 1968 (anul în care debutează în volum Mircea Ivănescu), nu pare a fi autorul unei literaturi care se conformează unei scheme ideologice; literatura lui are o redundanță remarcabilă care face ca în primele scrieri să fie prefigurate ultimele. În cazul particular Cărtărescu, răspunsul meu este că abia după căderea comunismului își configurează scriitorul proiectul de a oferi (ca atâția alții, de altfel) un roman total al comunismului, cum poate fi descrisă trilogia *Orbitor*. Iar tipul de arhivare a comunismului cuprins acolo nu poate fi produs decât din afara paradigmei sale, în cel puțin două sensuri: abia sfârșitul istoric al comunismului oferă cadrul înhumării sale ficționale; și abia prin căderea comunismului ca sistem a putut trece Cărtărescu de la o poetică evazionistă, mulțumită de sine, la o poetică mai politică, manifestată în ultimul volum al trilogiei *Orbitor* (2007). În general însă, atunci când o corelație între ideologie și operă nu părea să existe la un nivel individual satisfăcător, n-am încercat să forțez determinismul în sensul anecdotelor metodologice marxiste, care din închiderea unei fabrici de textile deduceau ascensiunea unei prepoziții. Desigur, însă, că în ce privește sistemul literar ca atare raporturile sale ideologice cu postcomunismul (ca și, înainte, cu comunismul) sunt copios documentabile.

Capitolul 1. Puncte de rezistență

You gimme a map and a key to your door
Bob Dylan, „Sara”

O serie de rațiuni structurale au provocat, de-a lungul perioadei post-comuniste din România, impasul unor scriitori formați și productivi în comunism, dar care după căderea lui au intrat nu doar într-un con de umbră (ceea ce poate fi explicabil, în termeni economici, atât prin subminarea monopolului producției autohtone de literatură în raport cu concurența făcută de traduceri[1], cât și prin implozia pieței culturale închise din comunism sub influența unor genuri de consum și sub aceea a unor medii competitive precum televiziunea, presa, internetul), ci de-a dreptul într-o perioadă de sterilitate, de blocaj nu atât personal, cât ținând de poetică. De la poeți ca Ileana Mălăncioiu și Mircea Dinescu, autori ai unei poezii receptate ca „subversive” înainte de 1990, care după căderea comunismului se convertesc la publicistică și renunță aproape cu totul la poezie, nemaireușind să reproducă, dată fiind schimbarea întregului sistem, rețeta care le ținuse lirica în cea mai fierbinte actualitate, și de la autori de „romane politice” ale căror „dezvăluiri” devin caduce, până la autori de proze parabolice ca Bujor Nedelcovici, acum brusc de-

1 Pentru analiza raportului între literatura autohtonă și volumul de traduceri în perioada comunistă, vezi Ioana Macrea-Toma, *Privilighența*, în special pp. 166-170. Pentru perioade mai vechi, vezi Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, pp. 49-82.

suete, și la prozatori textualiști ca Ion Iovan, care perfecționaseră rețete de o subtilitate dintr-odată ilizibilă; și de la autorii de literatură patriotică despre „strategul stelar" Nicolae Ceaușescu, sau de romane de uzină în care inginerul-șef se confruntă cu activistul, ori de literatură polițistă cu milițieni și securiști în roluri de eroi până la autorii de proze cu navetiști din ultimul deceniu comunist – numeroase exemple traversează în toate direcțiile continuitatea întreruptă dintre literatura scrisă în comunism și literatura care continuă să fie scrisă în postcomunism. Fenomenul a afectat chiar scriitori care au continuat după 1989 să fie productivi, sau chiar foarte productivi, prin faptul că i-a decuplat propriu-zis de la receptare (a publicului general, dar și a criticii profesioniste), introducându-i într-o buclă de redundanță în care noile titluri tipărite nu reușeau decât să confirme etichete vechi și, ca atare, nu făceau decât să-și pecetluiască propria inutilitate semnificantă în raport cu o situație deja arhivată.

Libertatea câştigată de scriitori după căderea comunismului a avut, pe lângă câştigurile evidente, aspecte problematice, care, dincolo de relevarea empirică a unor chestiuni punctuale (de pildă, dificultățile întâmpinate de o literatură centralizată în trecerea la o economie de piață), au făcut prea puțin obiectul unui discurs critic. Conceptul pe care îl propun pentru a sintetiza aceste rațiuni sistemice este acela de „puncte de rezistență". El urmăreşte să identifice tocmai nexurile unor astfel de dificultăți sistemice prin care trec atât scriitorii formați în comunism, cât și scriitorii formați în postcomunism, dar care au de negociat influența în materie de poetică a predecesorilor. Conceptul îl preiau dintr-un eseu al lui Stanisław Lem, apărut în 1981. Potrivit lui Lem (un autor polonez care și-a publicat cea mai mare parte a cărților în condiții de cenzură), pentru un scriitor sistemul de restricții pe care-l are de înfruntat (adică un tip de condiționare negativă) este la fel de important precum alegerile așa-zicând pozitive pe care le face. Eliminarea dintr-un sistem socio-cultural a condiționărilor negative (prin dispariția cenzurii, prin relativizarea unor tabuuri sociale, politice ș.a.) va pune scriitorul format în acel sistem într-un impas creativ: „Pe măsură ce normele dispar din practica socială, literatura se confruntă cu dificultăți crescânde. Starea ei începe să semene cu aceea a unui copil care a descoperit că părinții săi, nemaipomenit de înțelegători, îl lasă să-și strice toate jucăriile și să spargă toate obiectele din casă. Artistul nu-și poate crea de unul singur prohibiții pe care să le clatine mai târziu în literatura pe care o scrie; prohibițiile trebuie

să fie reale și obiective, independente de alegerea scriitorului. [...] Scriitorii au nevoie de o rezistență a materialului lor așa cum au nevoie de aer”[1]. Diferența fundamentală dintre sistemul cultural comunist și cel postcomunist este că în primul punctele de rezistență erau derivate din sistemul mai mult sau mai puțin dogmatic de prescripții și (mai ales) de interdicții, instituționalizat prin mecanismele controlului centralizat și prin funcția cenzurii, în timp ce în al doilea punctele de rezistență au trebuit să fie descoperite de scriitori, de-a lungul unui travaliu euristic lipsit de finanțarea generoasă pe care comunismul o asigurase sistemului cultural. De aici vine și ideea, vehiculată adesea în România postcomunistă, că cenzura comunistă ar fi fost de fapt benefică scriitorilor. Într-o variantă extremă, ea a fost enunțată în mai multe rânduri de prozatorul Nicolae Breban, de pildă sub forma „Adevărata literatură se face sub dictaturi, nu în democrație”[2]. Însă, în lipsa unui cadru conceptual, astfel de afirmații pot trezi cel mult reacții umorale dintr-o parte sau alta a câmpului cultural. În cele ce urmează am să schițez un astfel de cadru în câteva niveluri ce încearcă să surprindă zonele în care scriitorii români din postcomunism speculează creativ (non)rezistența oferită de noul material. Modelul implicit după care interacționează în sistem literatura și punctele de rezistență este, desigur, unul dialectic și fluid; ceea ce astăzi pare obscen mâine devine conformism burghez, iar ceea ce ieri era nou azi nu mai provoacă nici o uimire. O bună parte din formulele de succes ale literaturii scrise în comunism – „romanul politic” al anilor ’70, de pildă, care punea în discuție abuzurile politice din anii ’50 sau dificultățile inerente ale procesului de industrializare și modernizare etc. – au început, măcar în parte, ca fenomene de curaj individual, în care autorul își risca situația sau cel puțin își asuma lungul meci de uzură cu cenzura și cu toate celelalte instituții de control a tipăriturilor (o carte putea fi blocată oricând în procesul editorial, chiar și după ce fusese tipărită – pot fi citate mai multe exemple de cărți retrase din circuitul public după o vreme petrecută în librării și biblioteci); dar ceea ce fusese inițial o confruntare reală cu rezistența materialului a devenit ulterior o

1 Stanisław Lem, „Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction”, translated by Etelka de Laczay and Istvan Csicsery-Ronay, Jr., în Stanisław Lem, *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, Edited by Franz Rottensteiner, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1984, pp. 184-185.

2 Narcisa Iorga, „Nicolae Breban, uns de Boroianu șef onorific în ICR” în „22”, 5 mai 2015, *online*: http://www.revista22.ro/nicolae-breban-uns-de-boroianu-sef-onorific-in-icr-adevarata-literatura-se-face-sub-dictaturi-nu-in-democratie-55553.html.

miniindustrie ce exploata vesel și lucrativ formula, fără a mai întâmpina o rezistență autentică. Tot așa, după 1989, formule precum autenticismul douămiism, cu realismul lui autodescriptiv explicit sexual, sunt doar pentru o scurtă vreme cu adevărat șocante; după Elena Vlădăreanu, devine doar o formulă de larg consum. Etc. etc.

Fiind, așadar, unul dialectic, procesul de identificare de către scriitori a punctelor de rezistență este în același timp unul euristic, bazat pe încercare și eroare. De asemenea, el este ficțional în punctul de pornire, în măsura în care, pentru a fi validată, rezistența opusă de un material sau de altul are nevoie de un public care s-o ateste (așa cum, pentru a funcționa, avangarda avea nevoie de niște burghezi scandalizați în calitate de cameră de rezonanță, iar omologarea era direct proporțională cu scandalul provocat); iar un astfel de public este adesea unul ficțional în punctul de plecare, în măsura în care un autor nu începe un roman despre, să spunem, rolul Bisericii având neapărat ca obiect al provocării un membru sau altul al clerului (sau chiar Biserica în calitatea în calitate de corp politic) – ceea ce nu înseamnă că această funcție ficțională și abstractă a celui provocat nu captează în procesul receptării figura reală a lui X sau Y, care reacționează la romanul cu pricina și îi legitimează calitatea critică.

Nivelul moral. Reprezentarea sexualității

Cenzura din perioada comunismului târziu acționa în primul rând asupra cuvintelor, prin practica listelor de cuvinte interzise[1]. Ele trimiteau de regulă la lipsuri materiale pe piețele comuniste („cafea", „banane" etc.) sau la zone sensibile politic: un cuvânt precum „miner", de pildă, avea șanse ridicate să fie eliminat chiar dintr-un context neutru, care n-ar fi făcut în nici un fel aluzie la revolta din Valea Jiului produsă în 1977. Aceste cuvinte interzise identificau pentru scriitorii din comunism ținte de atac. Un autor care știa că „minerii" sunt interzișI avea să-și concentreze tocmai în această zonă eforturile – nu explicite, ci prin învăluiri (sugestii, parafraze ș.a.) care aveau să-i permită performanța acrobatică de a

1 Vezi Augustin Buzura, *Tentația risipirii*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2003. Pentru o bibliografie minimală a cenzurii în comunism, vezi Adrian Marino, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Editura Aius, Craiova, 2000, pp. 62-81; Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, pp. 229-287.

vorbi despre mineri fără să-i numească[1]. După 1989, prin desființarea cenzurii, baletul scriitorilor printre cuvintele interzise încetează. Efectul este că și țintele dispar. Se produce o inflație de permisivitate care generează derută. La nivelul poeticii, microrealismul ironic al anilor '80, util și funcțional strategic într-un deceniu caracterizat de ascuțirea cenzurii și de scăderea accesului debutanților la tipar, devine brusc desuet după prăbușirea sistemului cultural centralizat din comunism. După 1989 intră în scenă un realism brutal, punând accent pe demascarea dintr-odată a realității – atât comuniste, cât și postcomuniste. Presiunea produce un impas poetic-estetic ce poate fi observat și în filmele produse în primul deceniu postcomunist[2] pe principiul aglomerării autosufocante de itemi șocanți lingvistic și imagistic, în care obscenul deține un procent supralicitat.

Este semnul cel mai limpede că în astfel de zone se manifestă puncte de rezistență exploatate de scriitori în postcomunism. Acestea țin cu predilecție de sexualitate: deși în comunism vocabularul sexual nu era cu totul tabuizat (a se vedea de pildă literatura lui Zaharia Stancu sau Marin Preda), după 1989 se urmărește sistematic – și compensativ în raport cu libertatea câștigată, inhibantă creativ – șocarea lingvistică a consumatorului. Fenomenul este vizibil nu doar în literatură, unde crește exponențial atât între realismul mizerabilist al prozatorilor nouăzeciști (Radu Aldulescu, Emil Mladin, Cornel George Popa ș.a.), cât și în literatura douămiistă din primul val (Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu, Adrian Schiop) sau în cea ulterioară a unor autori precum Cristina Nemerovschi, *Sânge satanic* (2010), un cristian, *Morții mă-tii* (2012) ori Adrian Teleșpan, *Cimitirul* (2014), ultima împingând utilizarea unui vocabular explicit la cote aproape parodice prin cantitatea de demonstrativ inferabilă.

Sexualitatea delimitează puncte de rezistență nu numai la nivelul vocabularului, ci și al temelor. De-a lungul perioadei comuniste, despre o

1 Vezi de pildă romanul *Vocile nopții* de Augustin Buzura (1980).

2 „O bună parte din piesele de teatru și imensa majoritate a filmelor de după 1989 sunt obsedate de «rostirea adevărului» asupra «situației noastre», care, în acest mod, ar trebui să «rupă blestemul» care ne apasă. Suntem și se pare că vom fi în continuare condamnați la spectacolul acestor spectacole de un didacticism și de o retorică maniacale, de un patetism și o ostentație greu de suportat – opere de artă transformate într-un hibrid manifest politic-editorial-anchetă sociologic-defulare colectivă, căci stringența frustrărilor politice îl forțează mereu pe autor să apeleze la o expresivitate brutală, ce doar ulterior va fi voalată estetic într-un mod mai mult sau mai puțin reușit" (Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, impostur*i, p. 63).

literatură erotică propriu-zisă nu putuse fi vorba cu toate că unele romane cuprindeau pasaje explicite; iar în cinematografie rămăsese inconceptibilă o sexualitate de tipul aceleia din cinematografia cehoslovacă (vezi *Trenuri bine păzite* din 1966, în care protagonistul, un tânăr luptător antifascist, încearcă, în paralel cu activitățile subversive, să scape de virginitate, ceea ce duce la episoade erotice neverosimile în raport cu ce se întâmpla în aceeași perioadă în filmul românesc): dilema dacă Mihai Viteazul trebuie arătat sau nu în scene erotice pe marele ecran fusese pusă la cel mai înalt nivel și rezolvată de însuși secretarul general al PCR, Nicolae Ceaușescu[3]. Un roman relativ benign (cel puțin în raport cu standardele occidentale), *Sfârșitul bahic* de Petru Popescu (1973), fusese acuzat de critici precum Valeriu Cristea și Sorin Titel, în termeni duri, de „pornografie" de tip interbelic[4]. După 1989, însă, traducerile din autori gen Sandra Brown (cu o proză de tip *romance*, având inserturi explicite și laborioase sexual) inundă piața românească; din perioada acelui succes auroral datează legenda urbană conform căreia romanele Sandrei Brown ar fi fost scrise de un grup de scribi români. În același timp, piața revuistică se sincronizează mai întâi prin reviste tabloide precum „Infractorul" (la care activează și scriitori din generația 90), apoi prin francize ca „Playboy" și „Hustler", cuprinzând și proze erotice autohtone. O replică românească autohtonizată și cu o doză mult suplimentată de satiră este revista lui Mircea Dinescu „Plai cu boi", la care eseiști în vogă precum Horia-Roman Patapievici publică proze privind autoformarea erotică. În 2006 Editura Trei produce primul eveniment autohton semnificativ în materie de subgen, clonarea bestsellerului internațional *Aventurile intime ale unei prostituate de lux londoneze* (apărut sub pseudonimul Belle de Jour) prin *Aventurile intime ale unei prostituate de lux bucureștene* sem-

3 „La curent cu zgârcenia lui Ceauşescu, regizorul [Sergiu Nicolaescu] l-a informat că avea în vedere aspectul comercial al producției. Şi că, pentru a mări audiența filmului, mai ales în străinătate, se gândise să introducă scene de dragoste, după exemplul altor regizori din lagărul comunist. «Poate Mihai Viteazul să iubească, sau nu?», a întrebat Nicolaescu după măiestrita introducere. «Eu sunt de acord că şi Mihai Viteazul a făcut dragoste, dar trebuie să ştim ce să redăm, tovarăşi!» a răspuns Ceauşescu. «Să redăm şi dragostea lui, dar dacă aceasta a avut rolul dominant în activitatea lui. Dacă aceasta este numai ceva lăturalnic, atunci s-o tratăm lăturalnic.» Cu alte cuvinte, mai bine fără, ori după indicațiile partidului de comportament «demn» în familie şi în societate." (Lavinia Betea, „Dialog despre dragoste între Sergiu Nicolaescu şi Nicolae Ceauşescu", în „Adevărul", 17 martie 2013, *online*: http://adevarul.ro/cultura/istorie/dialog-despre-dragoste-sergiu-nicolaescu-sinicolae-ceausescu-1_514 6116600f5182b851d425e/index.html). Raționamentul lui Ceaușescu este unul caracteristic pentru tipicitatea cerută de teoria realist socialistă.

4 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 237, n. 686.

nate Belle de Nuit (2006). Căutarea identității autorului (sunt vehiculate zeci de nume din lumea literară) devine pentru o vreme un subiect monden. Tot Editura Trei produce, sub coordonarea editorului Magda Mărculescu, volumul colectiv *Poveşti erotice româneşti* (2007), la care colaborează autori din generațiile mature (Ștefan Agopian), intermediare (Radu Aldulescu) sau tinere (Ionuț Chiva). Sexul heterosexual în descrieri explicite este întâlnit și înainte de 1990, așa că el nu semnalizează o miză după căderea comunismului. Există însă mai multe niveluri de rezistență pe care scriitorii din postcomunism le testează. În primul rând, este vorba de sexualitatea bizară sau perversă, întâlnită curent la realiștii anilor '90. De pildă, Cornel George Popa în *Dobitocul de țânțar* (1996) actualizează explorările interbelice ale morbidului din cărți precum *Monstrul* de Dan Petrașincu (1937). Romanul apare sub forma unui șotron rememorativ, cu tematică preponderent erotică, asamblat pe principiul unei aparente asociații libere – în fond riguros controlate. Naratorul își prezintă educația sentimentală de la origini până în prezentul în care eșuează repetat să intre la facultate, amestecând fantezii și relatări imprecis creditabile pe o paletă întinsă de la sexualitatea prepuberală până la cea adolescentină, incluzând violuri exercitate de și asupra unor copii. Parametrii psihologici ai narațiunii sunt complicați prin trauma sinuciderii tatălui impotent (naratorul însuși manifestă dispoziții thanatice) și prin relația oedipiană cu mama. Tonul care face muzica este însă de comedie neagră coroborată cu o mare indiferență, deloc corectă politic, în fața actelor atroce relatate.

Un alt nivel este acela al explorării sexualității feminine. Câștigarea unor drepturi politice elementare de către femei se leagă în România de comunism, deși tot acesta a introdus politica traumatică a interzicerii avorturilor. Totuși, femeile fuseseră incluse în canonul literar dintr-o perspectivă patriarhală[1], iar sexualitatea în literatura dintre 1948-1989

1 Sorin Alexandrescu: „Un studiu fascinant ar putea deveni comparația sociologiei grupurilor culturale din punct de vedere al poziției femeii. Pariez că studiul ar revela neașteptate echivalențe dintre Junimea, cercul Contemporanului și cel al Sburătorului. Veronica Micle, Sofia Nădejde și Hortensia Papadat-Bengescu, sau trei cazuri de «castrare» a femeii, ca să mă exprim foarte crud, într-un mediu masculin dominator. [...] Cum altfel poate fi numită operația prin care Lovinescu corectează începuturile «greșite» ale primelor cărți ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducând-o pe calea cea bună a prozei obiective? O «maturizare» salutată de critica română în cultura română – de ce nu i-am spune falocratică – ar putea revela nebănuite structuri axiomatice în interpretarea ei de care noi nici nu (mai) suntem conștienți" (Sorin Alexandrescu, „Alunecosul, necesarul feminism", în „Secolul 20", 1996, nr. 7-9, număr special „Femei și feminisme", p. 20).

fusese, între Marin Preda și Nicolae Breban, văzută dintr-o perspectivă aproape exclusiv masculină[1]. Nici după 1989 lucrurile nu se schimbă fundamental, astfel încât un volum empatic al lui Mircea Cărtărescu poate fi salutat ca o schimbare de paradigmă[2]. O încercare de schimbare fusese inițiată totuși de poete precum Angela Marinescu sau Magda Cârneci. Pentru scriitoarele douămiiste, o miză aproape programatică (cel puțin așa apare *a posteriori*) stă în etalarea perspectivei feminine asupra sexului – fie că e vorba de o nimfomană schizofrenică drogată care împinge explorările până în zona zoofiliei, în romanele Claudiei Golea, fie că e vorba de masturbare, viol sau descompunerea analitică și viscerală a sexualității, cum se întâmplă la Elena Vlădăreanu, un cap de școală în domeniu (lista imitatoarelor lui Vlădăreanu este lungă), fie că e vorba de caligrafia livrescă pe marginea *Kama Sutra* (Ioana Baetica, *Fișă de înregistrare*, 2004).

Alt nivel este acela al homosexualității. Perspectiva asupra acesteia este în anii '90 una predilect homofobă și machistă. Până și într-un dicționar de sociologie autohton publicat în 1998 se spune că „extinderea

1 „Sigur, acesta nu este un eroism *hard*, de deținut politic sau de dizident – ci unul printre rânduri, oarecum perfid, estet şi *soft*, o replică civilizată şi burgheză la «adevăratul eroism», cel tare. Totuşi, un eroism – al scriiturii şi al personajului, deopotrivă. Eroism de tip romanțios, în cazul lui Breban – şi doar romantic (personajul este un fel de titan, iar scriitura, uşor exaltată) în celelalte cazuri. Efectul imediat şi imediat vizibil al acestei forme moi de eroism este misoginismul – cvasiscandalos în scrierile lui Breban şi oarecum întâmplător, de plan secund, în rest. Dacă eroismul tare se manifestă strict în relația cu oponentul (regimul), prezența unui spectator potențial nefiind relevantă, eroismul *soft* este o chestiune de spectacol, aici publicul care aşteaptă un mesaj şi e dispus să se uimească de prestația eroului este esențial. Femeia este, pentru personajul-centru de putere, obiectul de manevră ideal, publicul-oglindă în ființa căruia îşi poate amplifica imaginea până la titanismul visat şi, în acelaşi timp, cel mai spectaculos obiect al posesiei în ochii celuilalt public, şi mai important: cititorul. Care, la rândul său trăitor în regimul totalitar, nu ar putea găsi ceva mai fascinant decât o autoritate total şi eficient manifestată – iar când obiectul autorității e femeia, cititorul comunist îşi va descoperi valențele hrănite tradițional în ordine patriarhală pe deplin satisfăcute." (Cristina Ionică, „Biciul lui Nietzsche pe femeia lui Breban", în „România literară", 2001, nr. 49).

2 „Povestirile din *De ce iubim femeile* nu colonizează arogant ceea ce povestesc, nici nu «ventriloquează» orgolios-masculin, scoțând chipuri și voci feminine «din burtă», din burta (sau coasta) scriitorului, cu același gest arhicunoscut, abuziv, suficient. [...] Într-o tradiție indenegabil «masculinistă» când nu indenegabil misogină, dar în răspăr cu ea și cu o întreagă industrie de clișee, de tentative de a impune o anumită «viziune» sau «stil» asupra feminității, Cărtărescu reușește o performanță fără precedent. El îl lasă pe celălalt – pe cealaltă –, lasă o întreagă paradigmă a femininului să ni se înfățișeze, să-și joace propriul rol (roluri, de fapt), fără intruziunile regizorale (auctoriale) cu care ne-a obișnuit «chipul femeii în literatură»" (Cristian Moraru, „De ce iubim literatura lui Mircea Cărtărescu", în „A(l)titudini", 2006, nr. 2).

homosexualității are consecințe societale negative: conduce la scăderea natalității și la diminuarea capacității de reproducere a unei societăți; provoacă dezorientare normativă și valorică, confuzii de roluri și conflicte dintre instituțiile sociale”[1]. Nu sunt rare nici pozițiile fundamentaliste: „Nu mă deranjează nici granițele, nici vameșii. Mă deranjează însă drepturile homosexualilor (pentru că ni se pretinde să recunoaștem anormalitatea ca normalitate și păcatul ca virtute, deci Răul ca Bine, și pe Satana ca Dumnezeu)”[2]. Astfel de reacții nu sunt, desigur, specifice doar spațiului românesc. Virgil Nemoianu, comparatist emigrat în SUA în anii ’70, notează într-un jurnal de călătorie pe 9 iulie 2004: „După masă la Provincetown, în capul peninsulei, pitoresc așezat, dar dezamăgitor, copleșit de prezență homosexuală, senzație de Sodoma și Gomora”[3]. Fapt cu atât mai bizar cu cât Nemoianu a semnat, în volumul memorialistic *Arhipelag interior* (1994), câteva pagini comprehensive despre mediile homosexuale ale anilor ’50-’60 (Mihai Rădulescu, Ion Negoițescu ș.a.), pe care le-a cunoscut bine, cultivând numeroase prietenii cărora le-a datorat în bună măsura propria formare. Cel mai important gazetar de după 1989, Cristian Tudor Popescu, a exprimat în câteva rânduri poziții homofobe (dar finalmente poziția sa a evoluat către toleranță). Alt formator de opinie, Andrei Pleșu, a găsit militantismului gay un termen de comparația în zona antipatiei sale cele mai profunde: „Psihologia homo, cu combativitatea ei «revoluționară», are ceva din spiritul utopic şi sectant al propagandei comuniste” (e drept că nici „psihologia hetero”, care „are, în versiunea ei agresivă, ceva din suficiența nemiloasă a nazismului”, nu a scăpat prea ieftin[4]). În *Nesimțitul* lui Cornel George Popa (1997), relatare a tribulațiilor unui tânăr cu succes social şi erotic care, în urma unui accident de maşină, rămâne impotent, una dintre scenele cel mai bine dramatizate este aceea în care un solist de muzică populară, homosexual trecut de prima tinerețe, încearcă patetic să îl agațe pe protagonistul impotent. Perspectiva este șarjat-satirică, intrând în zona umorului negru. Un caz doar în aparență mai comprehensiv apare în romanul unui alt reprezentant al nouăzecismului, *Obsesia*

1 Ioan Mihăilescu, „Homosexualitate”, în Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (coord.), *Dicționar de sociologie*, Editura Babel, București, 1998, p. 279.

2 Răzvan Voncu, *Jurnalul unui an satanic (24 martie 1999–24 martie 2000)*, Editura Viitorul Românesc – Liga de prietenie româno-sârbă, f.a., pp. 42-43.

3 Virgil Nemoianu, *Străin prin Europa. Buimac pe cinci continente*, Editura Spandugino, București, 2015.

4 Andrei Pleşu, *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 131.

lui Emil Mladin (2007); aici profesorul de chimie Sorin Clejan, înșelat de soția adorată, ajunge în închisoare după o tentativă de omor îndreptată împotriva unui oarecare într-un moment de furie provocată *in absentia* de partenera infidelă. În pușcărie devine „Sorina", reorientându-și obsesia pentru soție către Făt-Frumos, „un țigan mare cât casa, zdravăn, urât ca noaptea, cu dinții cariați și puțind ca dracu'", pe care sfârșește totuși prin a-l ucide. Mediile sordide și scenele tari precum aceea a unui viol colectiv la care este supus Sorin/ „Sorina" au parte de o indeterminare care proiectează totul în absurd, impresie accentuată de viteza cu care progresează conflictul. Perspective din interior asupra homosexualității apar abia după ce Articolul 200 al Codului Penal a fost abrogat în 2001, prin romanul *pe bune/ pe invers* al lui Adrian Schiop (2004), o autoficțiune centrată pe muzici şi pe identitatea asumată de homosexual. Schiop va reveni asupra temei în *Zero grade Kelvin* (2009), roman à la manière de Michel Houellebecq în care figurează o scenă de pedofilie, și prin romanul *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013). Tot în 2013 Adrian Teleșpan publică romanul *Cimitirul*, abundând în scene explicite. Pentru lesbianism, o primă încercare de impact îi aparține Ceciliei Ștefănescu, în *Legături bolnăvicioase* (2002). Abia în 2014 apare un roman programatic „despre lesbiene", *Păpușile* de Cristina Nemerovschi.

Nivelul (sub)cultural. Limbajul străzii

Deși optzecismul și-a proclamat deschiderea către „limbajul străzii", traficul său cu zonele culturilor marginale a rămas limitat[1]. Ca atare,

1 Măcar teoretic, din minimă coerență cu propriile premise, „postmodernismul românesc" optzecist ar fi trebuit să fie mai integrativ cu subculturile locale; or, dimpotrivă, „«[r]ăzboaiele culturale» din perioada postcomunistă s-au desfășurat în esență în partea «înaltă» a culturii – culturilor – noastre. [...] Chiar periodice excepționale, ca «Observator cultural» [...], au lăsat în general deoparte ansamblul culturilor «populare»/ «joase», în special dacă nu erau cool, adică nu puteau fi recuperate într-o hiperestetică postmodernă. Între timp, o transformare culturală epocală pare să se fi produs în țara noastră, iar dincolo de vârful aisbergului, teatru al războaielor culturale, găsim astăzi o întreagă ordine simbolică nouă, care debordează de energie de pe când se năștea sub obrocul de partid și sub influența culturii periferiei iugoslave a anilor 1980, gata să răstoarne aisbergul cu totul și să se facă auzită și văzută în sfera publică, de unde izgonește treptat culturile «înalte». Triumful mediatic, sentimental și statistic al manelelor, care, începând de prin 2004-2005, și-au adăugat versuri național-patriotice [...], deci o dimensiune «cultă», semnifică această formidabilă răsturnare de valori, revanșă a mahalalei și a satului real, nu sămănătorist, întoarcere a refulatului." (Sorin Antohi, „Culturile României", în „22", 2006, nr. 828).

rămânea de asumat în postcomunism presiunea culturală venită dinspre muzica rock[1] și în special dinspre hip-hop-ul care cunoaşte o ascensiune fulminantă în anii ’90, sub influența culturii populare occidentale trecute prin specificul local. Formații hip-hop ca BUG Mafia, RACLA, Paraziții[2] nu rămân fără ecou în zona literară – în primul rând pentru că toate aceste trupe au texte rimate-ritmate extrem de eficient atât mnemotehnic (versurile lor prind asemenea sloganurilor publicitare), cât şi ca impact emoțional a cărui expresie ocolește forme retorice resimțite ca perimate și inactuale (textele unor cântece fiind socotite un suport mai viabil pentru poezie[3] decât poezia „pe hârtie”). În stilul hip-hop-ului se produce autoreferențialitatea lui Marius Ianuș – din volumele *Hârtie igienică* (1999), *Manifest anarhist şi alte fracturi* (2000), *Ursul din container – un film cu mine* (2002), parțial și *Ștrumfii afară din fabrică!* (2007) –, care introduce în vers schijele cele mai triviale ale realității personale, fără acea complicată toaletă livresc-ironică din poezia optzeciştilor[4]. După

1 Pentru atmosfera anilor ’70-’80, vezi romanul lui Ovidiu Verdeș, *Muzici și faze* (2000; ediția a III-a la Editura Polirom, Iași, 2016), relevant nu doar ca expresivitate a vocii narative, de o colocvialitate extrem de inventivă (Mircea Cărtărescu a descris cartea drept „cea mai adevărată, mai vie, mai înveselitoare și mai nostalgică proză românească pe care am citit-o eu de zece ani încoace [din 1990]. O astfel de carte umilește întregul experimentalism pretențios al anilor ’80 ca și oralitatea, de multe ori vulgară, a ultimului deceniu” – vezi Ioana Pârvulescu, „Oamenii civilizaţi, oamenii necivilizaţi”, interviu cu Mircea Cărtărescu, în „România literară”, 2002, nr. 3), ci și ca descriere pertinentă sociologic a tinerilor urbani din epocă. Pentru atmosfera anilor ’90, vezi memoriile lui Paul Slayer Grigoriu, solist vocal într-o formație *doom/trash* din epocă, *Cronicile vulpii. Amintiri din liceul anilor ’90*, Editura Publica, București, 2015.

2 Exemplu de *lyrics* marca Paraziții: „Nu hotărăşte nimeni pentru mine/ Ce e etic sau moral/ Dacă mori te ia la pulă corpu’ meu astral/ Sunt inofensiv da’ gându’ meu e criminal/ Atât de natural denaturez cuvintele/ În timp real/ Sunt alergic la uniforme/ Creez dezordine până la noi ordine/ Fut calificat pe timp de noapte în stare de ebrietate/ 2 pocnitori nereabilitate/ Mă distrează rău răul cotidian/ N-am remediu/ Pentru ce spun aș fi ars de viu în evu’ mediu/ Azi papagalu’ e vopsit în culori de cioară/ Sunt un rebut social într-o țară murdară/ E un fum special în aer/ Crezi că delirez eliberez/ Idei avertizez în public… nu sunt pudic” (piesa „Mi se rupe”, albumul *Irefutabil*, 1999).

3 Unii poeți se lansează de altfel mai întâi ca textieri și abia apoi pe hârtie – vezi cazul lui Florin Dumitrescu, textierul formației Sarmalele Reci, căpătând notorietate în această calitate la începutul anilor ’90 (albumul *Țara te vrea prost* apare în 1995), care debutează în volum abia în 1997, cu placheta *Ana are mere* (Editura Cartea Românească, București), conținând și câteva *lyrics* propriu-zise.

4 Aceasta a nedumerit în primă instanță critica neavizată; vezi reproșurile lui Alex Ștefănescu: „O altă formă de impolitețe o constituie referirile frecvente la persoane de care n-ai auzit şi în legătură cu care nu ți se dă nici o explicație […]. Textul este, în general, dezlânat sau plin de repetiții, ca monologul cuiva care s-a trezit mahmur, după o noapte de chef, şi încearcă să îngaime ceva, de unul singur. Poetul (să-i spunem, totuşi, astfel) se

Ianuș, un alt poet douămiist influențat de hip-hop este Andrei Peniuc[1], care citește în 2003 texte de această factură la cenaclul Euridice (receptarea textelor a fost însă preponderent negativă[2], sancționând turnura lui Peniuc de la formula „electrică" a primelor două volume către hip-hop, ceea ce poate echivala, cu toată relativizarea necesară, cu consemnarea epuizării influenței hip-hop[3]). Nu doar douămiiștii, sincroni biologic cu hip-hop-ul – adică expuși influenței hip-hop-ului la vârsta formării[4] –, sunt deschiși față de acesta. Chiar dintre optzeciști, prolificul Traian T. Coșovei teoretiza în preajma anului 2000 utilitatea influenței genului și, în volumul *Mahalaua de azi pe mâine* (2000, în colaborare cu Dan Mircea Cipariu), încerca rime potrivite: „la sfârşitul cuvintelor,/ eram omul cu cagula pe față/ cel care desparte cu satârul viața de viață"[5].

O altă zonă de așa-zisă subcultură exploatată în literatura română post-'89 – parțial complementară hip-hop-ului[6] – este aceea a manelelor

dezinteresează de impresia pe care o face asupra unui eventual cititor. El se complace în postura de târâie-brâu şi de lasă-mă-să-te-las al scrisului, aşa cum colegii săi de generație, nepoeți, nu se sfiesc să râgâie sonor pe stradă sau să păstreze guma de mestecat în gură în timp ce se sărută. Limba română este folosită neglijent" (Alex Ștefănescu, „Debut șocant", în „România literară", 2000, nr. 40).

1 Vezi Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, Editura Pontica, Constanța, 2005, pp. 314-318.

2 *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, pp. 267-304.

3 Vezi, pentru sinteză, intervenția congenerului Ionuț Chiva: „Andrei Peniuc [...] insistă pe o sursă de inspirație destul de depășită care este cultura populară. Și a face versuri în manieră hip-hop [...] nu mai este neapărat un lucru nou. [...] din păcate, în aceste poezii, asta este senzația, că merge pe un singur filon al lui care este mesajul agresiv, mentalitatea teroristă, toată clișeistica despre ceea ce ar trebui să fie poezia unui tânăr, [...] uitând în același timp să facă chestiile simple pe care le putea face altădată, și care erau OK" (*Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, pp. 271-272).

4 Pentru atmosfera impregnată de discuții specifice despre muzică a anilor '90, vezi Adrian Schiop, *pe bune/ pe invers*, prefață de C. Rogozanu, Editura Polirom, Iași, 2003.

5 Vezi Teodora Dumitru, „Traian T. Coşovei şi avatarurile modernității", în „Caiete critice", 2014, nr. 7, p. 41.

6 Într-un studiu pe această temă, Adrian Schiop citează din Paraziții versul „Băieții mei ascultă hip-hop și manea" sau un interviu din 2013 cu BUG Mafia, care afirmau: „Din fericire pentru noi, foarte mulți fani de manele sunt și fani BUG Mafia"; în practică, genurile chiar au fuzionat, producând subgenul „manelorapul". În ce privește sistemul de asemănări și diferențe, manelele și rapul „pornind de a intenția lor de a reprezenta periferia, se întâlnesc într-o grămadă de puncte: împart o parte din public și, la nivelul universului discursiv, vorbesc despre șmecheri și bagabonți, fac apologia banilor și a sexului, cultivă emoția masculină a puterii. Pe scurt, la nivel de ce se spune seamănă foarte mult – diferă însă în mod fundamental la *cum se spune*. Rapul vrea să facă scandal – maneaua doar să distreze. Rapul spune că Adevărata Realitate e oribilă, «nu mai visa frumos, realitatea este rece» (BUG Mafia); maneaua că aceeași realitate e o feerie – fiindcă «banul te scoate în față/

(continuând de fapt un fenomen inițiat în anii ’80 de formații ca Albatros, Azur, Generic[1]). Fără ca acestea să producă, cel puțin până în prezent, consecințe în materie de poetică, începuturile promovării lor ca formă de artă egală în drepturi și nediscriminabilă, legate îndeosebi de activitatea de promotor a lui Adrian Schiop[2], a deschis un nou filon al autenticității resimțit de zona artistică ca exploatabil atât din perspectiva acestei autenticități în sine, cât și din perspectiva rezistenței pe care *mainstream*-ul culturii „respectabile” (inclusiv a celei autodeclarate postmoderne) i-o opune.

Nivelul epistemologic. Impactul noilor medii

Impactul noilor medii inserate sociocultural după 1989 (internet, calculatoare etc.) se asociază unui puternic *update* lingvistic, reprezentat în primul rând de englezisme. Deși nu este cu totul nou, caracterizând și înainte de 1990 limbajul privat al unor scriitori de sertar precum Horia-Roman Patapievici[3] sau literatura optzeciștilor, influențată nu doar

te ține la suprafață» (Petrică Cercel, «Ca un bulgăr de zăpadă»). Rapul pretinde că exprimă valorile celor oprimați, ale marginalilor; maneaua că fix aceleași valori clandestine sunt valorile stăpânilor, ale sănătoasei majorități” („Rapul și maneaua: istoria unei coliziuni”, în „IDEA artă + societate”, 2015, nr. 48, pp. 63-73).

1 „Manelizarea din anii ’80 caracterizează o a doua etapă a dezvoltării cartierelor de blocuri. În plină criză economică, acum, cartierele de blocuri trebuie construite repede […]. Rahova, 13 Septembrie, Vitanul nou, parte din Pantelimon, parte din Colentina, parte din Berceni, Crângaşi sunt toate cartiere care, acum, aveau premisele transformării solidarității sociale în promiscuitate. Fără parcuri, fără spațiu verde, înghesuite, cartierele muncitoreşti noi sunt alcătuite din blocuri realizate mizerabil. […] Blocurile sunt construite la şosea […], zgomotul e infernal. Muzica lor: formațiile Generic, Azur şi Albatros, care combină, în expresia instrumentală primitiv-industrială a sintetizatorului, ritmuri populare, țigăneşti şi pop” (Alexandru Matei, „Moştenirea urbană ceauşistă – Liniştea interioară şi gălăgia de la bloc”, în „CriticAtac”, 20 septembrie 2010, *online*: http://www.criticatac.ro/ 1178/ mostenirea-urbana-ceausista-linistea-interioara-si-galagia-de-la-bloc).

2 Adrian Schiop, „Cum au îngropat elitele României manelele. O poveste cu cocalari”, în „CriticAtac”, 25 ianuarie 2011, *online*: www.criticatac.ro/3957/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari. Schiop este autorul unei lucrări de doctorat cu subiectul manele, coordonată de Vintilă Mihăilescu. Altă lucrare de doctorat pe tema *Subculturi muzicale în România post-comunistă* a susținut Loredana Marilena Ghimfus, sub coordonarea Monicăi Spiridon. Vezi și lucrarea elaborată de Victor A. Stoichiță în urma unui stagiu la New Europe College în 2009-2010, „The Squire in the Helicopter” (2010), *online*: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00690158.

3 „Limbajul meu public s-a constituit numai prin eseurile din *Politice* și de atunci nu mai folosesc neologismele pentru că ele nu sunt uzuale în spațiul nostru public. Eu mă adresez unor oameni care vorbesc limba vorbită astăzi. În timp ce *Zbor în bătaia*

de literatura americană, ci și de cultura materială occidentală (de aici transcrierea parțial românizată a unor cuvinte precum „jackă", ulterior românizat complet în „geacă"), importul de englezisme se manifestă abundent odată cu intrarea în repertoriul curent (nu doar prin piața neagră a anilor '80) a unor obiecte și referințe ținând de cultura de consum anglo-americană, precum și odată cu difuziunea internetului și a computerelor ale căror programe și comenzi sunt scrise în engleză[1]. Caius Dobrescu, în *Deadevă* (1998), oferă o primă încercare radicală de anexare a limbajului intermediat de noile forme de socializare *online* (miRC etc.): „Desfund QVta adicaș/ vrea so, visez so. Apuc/ coada pompei, astancepe/ sămi dean/ redere. Desfund/ 1 laie./ Cnd:/ apăs 1 dată, apa/ țșneștenapoi/ printro găurică/ d sub robinet./ Bg tare, mă simt/ bărbat. Coada d lemn/ dn mâna mea st kiar IEU,/ d esență tare"[2]. Un punct de referință al unui limbaj care prin uzul de referințe lingvistic-culturale din zona jocurilor video și a culturii (cinematografiei, muzicii ș.a.) de consum americane devine aproape opac pentru un consumator format în comunism sunt volumele semnate de Gabi Eftimie, *ochi roşii polaroid. acesta este un test* (2006), val chimic, *umilirea animalelor* (2010), Florentin Popa, *Trips, heroes & love songs* (2013), Vlad Drăgoi, *Eschiva* (2015). O astfel de literatură își selectează interlocutorii într-un mod mult mai brutal decât orice altă formă anterioară de literatură, întrucât adaugă vechiului concept de alfabetizare un strat suplimentar de cerințe privind alfabetizarea în cultura tehnologică[3], care opun vechiului cititor o rezistență cognitivă/epistemologică. Exemple furnizează și literatura SF, în primul rând prin scrierile lui Sebastian A. Corn, care introduc de regulă o distorsiune puternică în materie de inteligibilitate; aceasta poate fi de natură conceptuală, precum în *Skipper de Interzonă* (2012), unde paradoxurile temporale produc un puternic sentiment de vertij, sau de natură cognitivă, precum în *Aquarius* (1995), în care caracterul profund nonmimetic al ficțiunii provoacă migrene.

---

săgeții și *Cerul văzut prin lentilă* țin de fondul lexical ante-'89, care era unul de nișă sociologică, și nu de spațiu public. Eram într-un soi de limbaj privat" (http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-2560716-horia-roman-patapievici-vanitatea-arat-nu-toti-romanii-sunt-netrebnici.htm).

1 Vezi lucrarea lui Radu-Nicolae Trif *Influența limbii engleze asupra limbii române în terminologia informaticii*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006.

2 Caius Dobrescu, „Dau pompe", în *Deadevă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 13.

3 Vezi Mihai Nadin, *Civilizația Analfabetismului*, traducere de Luana Stoica, Editura Spandugino, București, 2016.

Nivelul sociopolitic

După 1989 dispar din literatură o serie de personaje (activiști, ingineri etc.), de subiecte (de pildă, viața în fabrici și uzine) și de teme (cum ar fi patriotismul care trebuia să anime în comunism clasa oamenilor muncii) – dar nu neapărat pentru că structurile sociale din spatele lor ar fi dispărut odată cu schimbarea de regim (deși ele suportă, evident, o metamorfoză radicală[1]). De pildă, dispariția romanului polițist românesc (relativ consolidat în comunism) după momentul 1989 se datorează într-o măsură considerabilă demonetizării bruște a protagonistului autohton al genului, miliția nul sau securistul, deși aceștia, ca personaje sociale, cu toată antipatia alocată lor la nivelul ideologiei cotidiene, reușesc să se reproducă în postcomunism în instituțiile publice ale Poliției și ale Serviciului Român de Informații. O încercare de cartografiere a structurii sociale din proza postcomunistă va avea de consemnat surprinzător de puține forme de relief în raport cu ceea ce poate observa în realitate. Nu există romane dedicate marii finanțe, nu există romane dedicate aparatului birocratic al Armatei, nu există romane dedicate înalților prelați ai Bisericii Ortodoxe, nu există romane dedicate funcționării macrosistemului politic postcomunist (și nu doar biografiilor individuale ale câte unui senator sau magnat local) ș.a.m.d. Lista acestor absențe în literatura postcomunistă poate fi continuată, însă rădăcinile fenomenului pot fi găsite cu câteva decenii înainte de căderea comunismului. Sorin Antohi a făcut observația ascuțită și la prima vedere contraintuitivă că romanul

1 „Structura socială a României comuniste era dominată de doar trei mari grupuri sociale şi ocupaționale: proletariatul industrial, țărănimea cooperatoare (un proletariat agricol ale cărui venituri depindeau direct de producția realizată) şi o clasă mijlocie alcătuită din funcționari administrativi şi ai instituțiilor economice şi sociale, intelectuali angajați de stat şi o pătură subțire de mici întreprinzători şi *self-employed* ce se dezvoltase în «interstițiile» economiei socialiste planificate. Această structură socială, diferențiată nu doar ocupațional, ci şi după venituri, consum, cultură şi educație, ideologie şi angajament politic, a fost radical transformată. Au apărut noi mari grupuri sociale, precum țăranii proprietari de pământ, în vreme ce țăranii cooperatori ai societății comuniste au dispărut total. Alte grupuri sociale mari, fie prin număr, fie prin importanța lor socială, care au apărut începând cu 1990, au fost «întreprinzătorii» şi proprietarii de capital, managementul privat, şomerii, țăranii proprietari de pământ, salariații sectorului privat, «servitorii» sau salariații angajați în slujba persoanelor individuale, şi nu ai instituțiilor şi acea categorie de «condotieri» ai noii societăți româneşti, care sunt cel mai adesea înregistrați fie ca «întreprinzători», fie ca *self-employed*, fie ca «manageri» sau «politicieni», dar care, fără a fi în întregime nici unii dintre aceştia, absorb şi controlează o parte importantă a resurselor de orice natură ale societății" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 24-25).

realist socialist al anilor ’50 dădea seama de structura socială a realității mai bine decât „romanul politic” al anilor ’70, acesta din urmă prizonier al imperativului de a înfățișa (fie și critic) o lume în care activistul de partid joacă un rol narativ determinant: „portretul în principiu critic (revizionist chiar) pe care noile romane [romanele «obsedantului deceniu» scrise de Marin Preda, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Augustin Buzura] îl făceau anilor ’50 era mai sărac, mai mincinos și mai pervers decât «fresca» realist socialistă. [...] romanul «obsedantului deceniu» mințea mai ales prin omisiune, suprimând detaliile, preferând să peroreze (așa cum putea) despre idei și Istorie, eventual plasând pseudo-conspirativ, dar cu voie de la Partid, poncifele istoriografiei național-comuniste și apologia apofatică a ceaușismului. Din punct de vedere sociografic, romanul «obsedantului deceniu» era net inferior romanului produs în anii ’50 de propaganda de partid. În proza stalinistă, dacă știi să citești dincolo de convențiile realismului socialist [...], societatea e mai veridic, mai exact și mai amănunțit reprezentată. Evident, de câte ori apare «burjuiul», chiaburul sau moșierul, acesta este vituperat, criticat, prezentat caricatural. Dar el există, e viu sub subțirea și neverosimila propagandă, subminată de propria retorică și de propriul exces. Deci ansamblul societății din România stalinistă este aproape integral restituit de scriitorii «angajați» ai perioadei [...], pe când versiunea ulterioară a aceleiași perioade, revăzută și cenzurată, pe care o dă romanul anilor ’70, construiește un trecut fictiv, nu doar ficțional”[1]. Această falsificare din rațiuni politice (compensarea caracterului „subversiv” și „demascator” al „romanului politic” prin corespondența necesară dintre structura narativă a ideologiei, întemeiată de preeminența activistului, și structura narativă a ficțiunilor) găsește ulterior în proza așa-zicând postmodernistă a anilor ’80 o legitimare de natură literară, în măsura în care optzeciștii renunță, prin opoziție manifestă cu reprezentanții realiști ai „romanului politic”, la reprezentarea holistă a realității în favoarea microrealităților. Din moment ce realitatea nu mai este reprezentată în toate articulațiile ei, proza optzeciștilor nu mai e nevoită să integreze în sociologia ficțională preeminența schemei politico-administrative a vulgatei ideologice comuniste. Optzeciștii vor tematiza mai ales propriile biografii (de navetiști etc.), privind realitatea de la firul ierbii, când nu le vor sublima, precum Mircea Cărtărescu, în fantastic.

1 Virgil Nemoianu, Sorin Antohi, *România noastră. Conversații berlineze*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, pp. 18-19.

În romanele prozatorilor din anii ’90, proletarul este înlocuit prin lumpenproletar, prin figuri de marginali și rataţi. Ei înșiși sunt în unele cazuri – Radu Aldulescu, autorul unor romane ca Îngerul încălecat (1994), *Amantul Colivăresei* (1994), *Istoria eroilor unui ținut de verdeață şi răcoare* (1997) etc. – foști proletari reconvertiți în autori, dar fără abilitatea de a naviga confortabil pe apele câmpului literar; ei nu ajung să capete sinecuri utile în cadrul administrației culturale sau în interiorul uneia dintre redacțiile care împânzesc primul deceniu postcomunist. Un exemplu tipic îl oferă romanele lui Emil Mladin, începând cu *Haimanaua* (1994), mostră de realism dur, frust, mizerabilist, roman al formării unui marginal crescut într-o casă de copii, adoptat apoi de un înalt demnitar comunist, și totuși ratat pe toate planurile – social, afectiv –, cu motivații găsite în mediul multiplu corupt al comunismului, dar și în fatalismul caracteristic tuturor personajelor autorului. Sub semnătura aceluiași autor, *Marea, ultima evadare* (2003) oferă istoria descompunerii unui personaj lipsit de voință care ratează în peisajul tranziției postcomuniste slujbă efemeră după slujbă efemeră, păstrând ca amintire a acestora doar valizele în care depozitează CV-urile, diplomele, atestatele, o întreagă hârțogărie proliferantă.

Ascensiunea marginalilor în proza anilor ’90 semnalează în fond o derută taxinomică în fața unei mobilități sociale pe care scriitorii nu au instrumente conceptuale pentru a o înțelege și clasifica. În lumea romanelor lui Balzac și Jane Austen, tipologia personajelor decurgea din structura economică predictibilă a realității-sursă, societatea patrimonială clasică, bazată pe ciclul de moșteniri[1]. În același secol al XIX-lea, posibilitatea de existență unui detectiv ca Sherlock Holmes, care putea face

1 Vezi Thomas Piketty, *Capitalul în secolul XXI*, traducere de Irina Brateș și Lucia Popovici, Editura Litera, București, 2015, pp. 678-687, *passim*. „Este uimitor de constatat cât de asemănătoare sunt structurile inegalitare, ordinele de mărime și sumele alese cu minuțiozitate atât de Balzac, cât și de Austen de cele două părți ale Canalului Mânecii, în ciuda diferențelor de monedă, de stiluri literare și de intrigi. […] reperele monetare sunt extrem de stabile în lumea lipsită de inflație pe care o descriu Balzac și Austen, ceea ce le permite romancierilor să definească cu precizie nivelul de avere și de venit la care este posibil să trăiești cu un minim de eleganță și să te ridici deasupra mediocrității. În ambele cazuri, acest prag totodată material și psihologic este de circa douăzeci-treizeci de ori mai mare decât venitul mediu la acea vreme. Sub acest nivel, eroul balzacian sau austenian trăiește cu dificultate, fără demnitate. Acest prag este pe deplin accesibil dacă ne numărăm printre cei mai bogați 1% în patrimoniu (și cu atât mai mult dacă ne apropiem de cei mai bogați 0,5% sau chiar 0,1% din societățile franceze și engleze ale secolului al XIX-lea: este vorba așadar despre un grup social bine identificat și consecvent numeric; o minoritate, desigur,

inducții și abducții doar observând cu atenție înfățișarea unei persoane, era întemeiată pe stratificarea socială clară, stabilă și predictibilă. În ce privește România, nu este o întâmplare că romanele despre mediul rural au oferit constant sursa cea mai importantă de caracterologie (vezi proza lui I. Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda): lumea satului era o lume primitivă din punct de vedere economic, permițând decuparea unor tipologii și conflicte aproape imuabile (situația a fost schimbată parțial prin procesul de modernizare accelerată declanșat de comunism). În România post-1989, inflația monetară postcomunistă și instabilitatea complexă asociată acesteia afectează stabilitatea caracterologică; tipurile din noua societate sunt mult prea dinamice și fluide pentru a permite prozatorilor inferarea unor personaje-tip care să acopere întreaga structură socială. Nu întâmplător, deruta caracterologică duce la succesul unor „ancore" portretistice precum securistul, (neo)comunistul etc., personaje împrumutate – prin schimbarea polarității morale – din recuzita prozei din comunism. Una dintre consecințe este autobiografismul excesiv ca sursă de cunoaștere și de ficțiune în literatura postcomunistă: dat fiind că scriitorii nu mai pot deriva, ca Balzac, personaje care să concureze Starea Civilă (lipsindu-le în acest scop înțelegerea nomenclatorului de meserii și funcții, a cărui cristalizare – obiectivă, dar și subiectivă – nu se produsese din lipsă de timp), ei vor fi nevoiți să recurgă la propria biografie și experiență, acestea căpătând în consecință un rol exagerat în toată proza postcomunistă. Prin urmare, structura socială a personajelor[1] va depinde decisiv de poziționarea socială a autorilor. Astfel, actualizarea acestei structuri sociale a prozei se produce prin intrarea în literatură a unor medici ca Sebastian A. Corn (*Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine*, 1998), a unor arhitecți ca M. Dușescu (*Uranus Park*, 2014), a unor publicitari[2] ca Bogdan Dumitrescu (*SMS*, 2009) sau Bogdan Costin (*Sfârșitul a fost aproape*, 2016), a unor profesori de liceu ca Horia Corcheș (*Partaj*, 2016) sau universitari ca Gabriela Gavril (*Fiecare*

însă îndeajuns de mare pentru a structura societatea și a alimenta un întreg univers romanesc" (pp. 678-679).

1 Câteva studii utile în Vintilă Mihăilescu (coordonator), *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*, Editura Polirom, Iași, 2009, în special Raluca Nagy, „Identități de noapte. Clubbing și clubberi în București" (pp. 129-147), Răzvan Nicolescu, „Adolescenți mobilizați și mobilgrupurile lor" (pp. 173-208) și Raluca Moise, „*Keep in touch:* SMS-ul și rețelele sociale în cultura tinerilor" (pp. 209-227).

2 În primul număr al revistei de proză scurtă „Iocan" (2016), profesia cea mai frecventă printre cei șaptesprezece autori români este de *copywriter*.

cu Budapesta lui, 2007), a unor călugări ca Ștefan (Savatie) Baștovoi, a unor marinari ca Radu Niciporuc (*Pascal desenează corăbii*, 2016), a unor migranți ca Adrian Schiop (*Zero grade Kelvin*) ori Liviu Bîrsan (*Asylant*, 2009), a unor ziariști ca Tudor Călin Zarojanu (*Mass Media Insider*, 2012), a unor operatori de *call center* ca Ioana Bradea (*Băgău*, 2004) sau a unor „băieți de Dorobanți" precum Codin Maticiuc (*Consumatorul de suflete*, 2014); dar și a unor *freelancer*-i, redactori la edituri, acționari în sfera business-ului cultural și, în general, prestatori caracteristici pentru economia postindustrială a serviciilor. După realismul anilor '90, structurat de o sociologie victimară (reflectând perspectiva victimelor și a marginalilor), se poate nota o aspirație a prozatorilor din a doua parte a anilor 2000 și din anii 2010 de a da personajelor profesiuni cât mai urban-sofisticate[1]. Această nouă pătură de scriitori încearcă să creeze un realism burghez, dar fără a reuși, nici măcar în grup, acoperirea realității pe care Balzac o făcea de unul singur. Astfel, sectorul impenetrabil și opac al elitei financiare, având rata cea mai mare de reproducere după 1989[2], nu face obiectul nici unui roman românesc, deși efectele lui se văd peste tot. Mult mai tipici sunt autorii de felul lui Marin Mălaicu-Hondrari, un scriitor eminamente livresc nu atât prin exces de intertextualitate, cât în sensul predominanței în textele sale a discursului amoros față de literatură. Ca și în proza lui Mircea Cărtărescu, utopia literaturii nu doar substituie la el orice schemă socială veridică, ci și maschează orice comportament minim integrat în social. Singura formă de socializare pentru personajele lui Mălaicu-Hondrari, pe lângă discuțiile despre literatură, este să fumeze și să bea cafea. Un subiect tipic apare în microromanul *Cartea tuturor intențiilor* (2006); aici naratorul plănuiește să scrie o carte despre sinucideri și, cultivând o poză romantică, se epuizează furând o mașină și conducând-o săptămâni în șir pe șoselele Spaniei, bând cafea după cafea și fumând în neștire, pentru a atinge pragul în care va putea scrie dintr-o suflare. Alte episoade îl poartă în Portugalia, unde îngrijește o vilă, sau în locuința plină de câini a unei depresive pe care o sfătuiește cum să se sinucidă eficient. Se observă

1 De pildă, în romanul lui Vlad Roman *Cât mai aproape de tine* (2016): David este cercetător ihtiolog la un Institut de biologie, face scufundări în Odessa și e pasionat de peștii ketoa. Marta, soția lui, este lingvist și studiază limbile slave – unele moarte, precum polaba. Robert, cumnatul Martei, e ceh și lucrează în marketing la o multinațională, făcând naveta între Bulgaria și Slovacia. Ana, soția lui Robert, e doctor, specializată în chirurgie maxilofacială.

2 Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 394-396.

inflația de referințe (o lungă listă de scriitori menționați sau conspectați) și influența formulei livrești-eclectice a lui Enrique Vila-Matas din *Bartleby & Co*. (2000), precum și a lui Roberto Bolaño.

Între personajele literare din proza anilor ’90, modelul afaceristului – sau mai bine zis al micului întreprinzător, care pentru primul deceniu postcomunist este o figură aspirațională pentru politicile liberale ce urmăresc să convertească o populație de „întreținuți” într-o populație activă economic[1] – oferă un exemplu de reciclare sumară, prin inversarea polarității morale, a vechiului personaj al activistului: dacă acesta din urmă era în linii mari pozitiv, cu toate dilemele și autocriticile pe care era forțat să le suporte, succesorul său este în linii mari negativ. Ceea ce dezvăluie rezistența la nivelul ideologiei cotidiene față de un astfel de personaj și față de operațiunea de reconfigurare socială pe care el o semnifică. Se manifestă aici un front mai larg. În comunism, personajul activistului comunist monopolizase, de multe ori abuziv, structura socială a romanelor (dar și filmelor etc.), justificând teza participării Partidului atât la istoria precomunistă, cât și în toate aspectele vieții din România socialistă. În postcomunism, comunistul – care, deși tendențial pozitiv, nu fusese totuși un personaj invariabil pozitiv între 1948 și 1989 – face loc personajului unilateral al anticomunistului. Completând observația anterioară a lui Antohi, se poate spune că în ficțiunea anilor ’90 având ca obiect comunismul continuă falsificarea sistematică a hărții sociale din romanul politic al anilor ’70, cu diferența că vechile personaje ale activiștilor sunt înlocuite prin rezistenți, disidenți, luptători împotriva comunismului, personaje ale prozei memorialistice cu subiect concentraționar care inundă piața imediat după 1989. Tipic este bunăoară romanul lui Pavel Chihaia *Hotarul de nisip* (2007), centrat pe tema evadării dintr-un univers sufocant – în speță, comunismul represiv al anilor ’50 (epoca în care a fost începută cartea, finalizată după 1989). *Hotarul de nisip* reprezintă un caz de realism socialist scris pe dos din punctul de vedere al valorilor ideologice, adică din perspectiva unui „dușman al poporului” – în felul literaturii care putea fi ascultată la cenaclurile exilului[2]. Deși polaritatea axiologică este inversată, limitările formulei –

1 Vezi încercarea guvernului Radu Vasile „de a transforma minerii disponibilizați din Valea Jiului (peste 20 000) în mici întreprinzători” (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 302).

2 Vezi ce-și amintea Alexandru Vona despre experiența la cenaclul lui Leonid Mămăligă (L.M. Arcade) – e vorba de anii ’60: „era o perioadă în care cenaclul era extrem de politizat.

simbolistică încărcată și maniheistă, exces de personaje tipice în situații tipice, finalul luminos – anulează în bună măsură eficiența romanului, care poate fi citit în schimb ca document al rezistenței anticomuniste fantasmate, nu reale.

La acest nivel politic, poate cel mai important punct de rezistență al literaturii postcomuniste poate fi evidențiat prin neputința de a da un convingător „roman al comunismului românesc", așa cum critica cere în numeroase rânduri (de pildă prin vocea lui Nicolae Manolescu), deși există mai multe tentative, dintre care pot fi amintite *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun (2004), reducție a comunismului la corporalitatea copios agresată și nesatisfăcută a unei nimfomane, Leontina Guran, sau *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu (2007), recreare cu tezâ – și implicit demascare – a vocii unei femei nostalgice după comunismul în care și-a trăit tinerețea. Ce s-a așteptat, de fapt, cel puțin în anii '90 și în cea mai mare parte a anilor 2000, a fost un roman al comunismului din care să răzbată puternic convingerile anticomuniste ale personajelor și ale autorului. Eșecul constant al încercărilor de a da un roman credibil, nu unul tezist, vine din anticomunismul esențialist[1] al conceputului care a fost avut în vedere: mai toți autorii s-au arătat prea puțin dispuși să înțeleagă acea modernizare produsă în mod real în România de comunism, deși „cu costuri umane incalculabile și inacceptabile din punct de vedere moral"[2]. Tipice sunt bunăoară compunerile lui Gabriel Chifu, care după 1989 își

Textele care mergeau bine erau niște texte orientate, cu niște personaje vulgare, ridicole și stupide, care erau comuniști. Dacă scriai așa, scriai bine. Dacă nu, *on t'écoutait, on était poli, mais c'était tout*. Am citit odată și m-am lăsat" (*7 zile cu Alexandru Vona. Convorbire cu Irina Izverna-Tarabac şi Irina Mavrodin*, traducere din limba franceză de Alina Ioniță, Editura Timpul, Iaşi, 2011, p. 96). Vezi și aprecierea lui Mihai Dinu Gheorghiu: „Comparația, jenantă pentru un exil în mare parte anticomunist, cu istoria PCR poate fi dezvoltată, în măsura în care excluderea din exil a unor grupuri pe criterii politice, etnice ori «culturale» amintește supărător de politica epurărilor postbelice succesive prin care partidul comunist și-a asigura monopolul puterii" (Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 270).

1 Ironia involuntară a „comandării" unui astfel de romane de către Nicolae Manolescu ș.a. vine din faptul că aceștia cer de fapt un roman „cu tendință" în sensul în care-l dorea Gherea, un autor de regulă deplorat de partizanii criticii estetice, îndeosebi de Manolescu.

2 Adrian-Paul Iliescu, „De ce misionarii anticomunismului sunt incapabili să judece comunismul", în Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Chișinău, Editura Cartier, 2008, p. 155. Vezi și Daniel Barbu, *Republica absentă. Politică şi societate în România postcomunistă*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2004 și Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*.

culege temele de predilecție din instrumentarea maniheistă a anticomunismului. Romancierul gândește în antiteze elementare, forțate simbologic. În *Cartograful puterii* (2000) apare ca personaj însuși Diavolul (folosit adesea ca simbol al comunismului, inclusiv în literatura academică a câte unui Vladimir Tismăneanu[1]), care acționează ca un turnesol asupra lumii postcomuniste: pe unii îi împinge la distrugere, pe alții îi determină, prin antagonizare, să aleagă mântuirea. Fără condeiul unui Bulgakov, tema faustică devine caricaturală, ilară. *Visul copilului care păşeşte pe zăpadă fără să lase urme sau Invizibilul, descriere amănunțită* (2004) aspiră să ofere romanul comunismului prin intermediul narațiunii fantastice a unui copil mort care rămâne suspendat între realitatea pământească și cea supraterestră; acestei narațiuni principale, care focalizează capricios-eliptic, îi sunt coroborate și alte fire, aspirând împreună la ideea de roman palimpsest. În principal, este vorba de istoria unei familii distruse de forțele obscure – și cât se poate de diabolice, sugerează autorul – puse în mișcare de comunism. Elocvența simbolică, polarizată maniheist, găsește o oarecare compensare în regimul naiv, vag chagallian al vocii narative fals infantile. În *Relatare despre moartea mea sau Eseu despre singurătate* (2007), aspectul de roman detectivist și tropul manuscrisului misterios ascund finalmente decepționant aceeași temă, tratată la fel de naiv, a puterii exersate malign-diabolic. O emigrantă, realizată în Canada, primește la câțiva ani după fuga din România comunistă o corespondență enigmatică din partea unui necunoscut care se revelă finalmente drept torționarul ei, un securist specializat în schimbarea măștilor și a identităților și solicitat de Chifu să întruchipeze Răul cu majusculă.

1 Vezi, ca sinteză a acestei perspective teologice pseudoștiințifice (inspirată în cazul de față de un marxist apostat trecut la catolicism, Leszek Kołakowski), Vladimir Tismăneanu, *Diavolul în istorie. Comunism, fascism şi câteva lecții ale secolului XX*, traducere de Marius Stan, Editura Humanitas, București, 2013. Dacă lucrări mai vechi ale lui Tismăneanu – în primul rând *Stalinism pentru eternitate*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005 – prezentau interes prin partea de informație, în *Diavolul în istorie* este pusă la contribuție vocația teoretică a autorului, și anume partea cea mai șubredă a personalității sale; fapt care, coroborat cu *mambo jambo*-ul teologic și cu mania *name dropping*-ului de care dă dovadă autorul, produce o trecere în revistă greu digerabilă a locurilor comune anticomuniste cu aparență academică. O caracterizare pertinentă: „Tismăneanu focalizează atenția prin talentul lui de ucenic vrăjitor în acreditarea vulgatei anticomuniste autohtone cu însemnele academismului nord-american" (Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 346, n. 2).

La fel ca romanul lui Pavel Chihaia amintit anterior, *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu oferă o mostră de realism socialist întors pe dos[1], în care aproape fiecare informație, pe lângă rolul în construcția narativă, este înscrisă într-un dispozitiv al tipicității: nu există „zgomot" (în sens informațional), ci totul concură la demascarea comunismului și a nostalgicilor săi, și încă la un nivel primitiv atât analitic, cât și retoric. Într-o scenă tipică, o fetiță se joacă într-un vagon de grâu: „...nenea Andrei mi-a dat voie să mă urc într-un vagon de grâu şi să mă joc. Am intrat până la chiloței în grâu. Apoi am înotat. M-am jucat până m-am plictisit. Până la urmă mi-a părut foarte rău că m-am băgat acolo, fiindcă mi-am uitat pălăriuța înăuntru". Nu este vorba doar de o simplă joacă: această joacă reflectă raportul de exploatare a României de către URSS. Grâul nu e inocent: face parte dintr-un transport de cinci vagoane pe care românii îl dau fraților sovietici la schimb pe un singur vagon de grâu: „în Uniunea Sovietică, oamenii de ştiință au inventat un grâu mult mai bun. De aceea sovieticii, ca nişte frați mai mari, s-au hotărât să ne ajute. Noi le dăm cinci vagoane de grâu prost, iar ei ne dau unul de grâu bun, pentru sămânță"[2]. După un timp, pălăriuța va fi recuperată din vagonul de grâu românesc pe care sovieticii îl returnează românilor pe post de grâu „mult mai bun", sovietic. Şi aşa mai departe. Aproape fiecare pagină conține o astfel de verticalizare a tezei.

Un alt „roman al comunismului" este *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovici (2011). Delegarea perspectivei unui „idiot" în sens dostoievskian care nimerește, victimă colaterală a procesului lui Lucrețiu Pătrășcanu, în malaxorul universului concentraționar românesc, din care iese cu memoria ultimilor douăzeci de ani anulată (incluzând aici rutinele singurei pasiuni și meserii pe care o deține – manevrarea marionetelor), anulează din capul locului posibilitatea unei analize de substanță din punct de vedere sociologic, politic sau ideologic, asumând în schimb poezia memorialisticii de închisoare, oricum inferioară la Teodorovici memorialisticii autentice reprezentate de scrierile unor Ion Ioanid, Paul Goma sau N. Steinhardt. Doar două personaje se reține din roman – securistul Dumitru Bojin și agenta sa Elena Stancu, infiltrată pe lângă Bruno –, prin umanitatea lor contradictorie și neclișeistică.

1 Vezi, pentru o lectură care argumentează un punct de vedere opus, Claudiu Turcuș, „Reciclarea şi confruntarea Ostalgiei", în „Observator cultural", 2014, nr. 725.

2 Dan Lungu, *Sunt o babă comunistă!*, Editura Polirom, Iași, 2007.

Binomul Lungu – Teodorovici stabilește dicotomic posibilitățile de existență ale romanului comunismului românesc: tezismul demascator anticomunist *vs* duioșia anticomunistă năucă. Între acești poli se situează romanele lui Filip Florian, în romanele căruia se regăsesc atât tezismul demascator anticomunist din *Toate bufnițele* (2012), cât și ironizarea lui subtilă în *Degete mici* (2005)[1]. Se mai observă, ca într-un roman de Nicolae Breban, În absența stăpânilor (1966), și predilecția acestui tip de roman pentru personaje feminine, cărora li se alocă, în virtutea inerției clișeistice, statutul de victimă exponențială, pentru copii sau pentru personaje masculine slabe, „păpuși" plimbate de colo până colo de sistem.

O trăsătură invariabilă a „romanului comunismului" este existența unui puternic filon simbologic, prin care este coordonată, într-o supratrastructură simplificatoare adesea la modul vulgar, baza observației realiste. Există totuși câteva contraexemple de romane a căror simbologie nu invalidează construcția prin tezism excesiv. Astfel, în romanul lui Petre Barbu *Blazare* (2005), un complex alimentar părăsit devine pivotul între comunismul precar alimentar și consumismul postcomunist, între o societate controlată represiv de Securitate și o societate alimentată de fantasmele aderării la NATO. Comunismul și postcomunismul fuzionează delirant în discursul necreditabil al naratorului – un *loser* trecut de patruzeci de ani, impotent și refugiat în fantasme legate de fostul complex alimentar, pe care îl apără de orice intruziune. Restul personajelor întregesc această menajerie de tranziție: sora milionară în dolari a naratorului, ducând cu sine secretul inenarabil al relațiilor cu Securitatea, mama acestuia, care împarte alimentele expirate apărute miraculos peste noapte în complex, o seamă de prieteni lansați în ocupații improvizate (unul confecționează perii, altul realizează o emisiune de scandal la televiziunea sa de apartament). Atmosfera amintește de excentricitățile cinematografice ale lui Álex de la Iglesia. În cele din urmă, precum într-unul dintre filmele Monty Python, complexul alimentar transformat în supermarket se transformă, încă o dată, într-o arcă navigând către Europa: alegorie groasă, dar de efect, a sudurii inextricabile și originale dintre postcomunism și consumism.

1 Vezi Teodora Dumitru, „Proza lui Filip Florian – mic studiu naratologic", în „Cultura", 2014, nr. 4.

Un impas asemănător celui încercat de „romanul comunismului" apare în cazul unui eveniment istoric cu limite temporale mult mai înguste, dar nu și mai bine definit: revoluția din decembrie 1989. Chiar dacă problema posibilității unor romane dedicate revoluției se pune încă de la începutul lui 1990 (vezi ancheta din revista timișoreană „Orizont" pornind de la întrebarea „Cum ați începe un roman dedicat Revoluției?"[1]), an în care de altfel încep să apară romane la temă (finalizând oportun lucrări începute probabil înainte de evenimentele din decembrie 1989[2]), un „roman al revoluției", clasic în sensul în care Rebreanu crease romanul răscoalei de la 1907, nu reușește să fie publicat, cu toate că subiectul e tatonat de autori de toată mâna, de la Ion Ochinciuc[3] la Mircea Cărtărescu (*Orbitor. Aripa dreaptă*), trecând prin scenariul ucronic de film *Timp mort* de Cristian Tudor Popescu (1998) sau prin romanele *Trandafirul tăcerii depline* de George Cușnarencu (1999), *Cruciada copiilor* de Florina Ilis (2005)[4], *Noaptea când cineva a murit pentru tine* de Bogdan Suceavă (2010) ș.a.[5]

1 „Orizont", 1990, nr. 10. Au răspuns Lucian Liviu Birăescu, Gheorghe Schwartz şi Laurențiu Cerneț.

2 Vezi de pildă *August–decembrie* de Voicu Bugariu (1990), unul dintre primele romane dedicate revoluției din decembrie 1989; în cea mai interesantă parte a sa este un roman cu cheie ce urmărește reflectarea evenimentelor în redacția unei reviste literare, „Nova" („Luceafărul"). De asemenea, *Anno Domini 1989* (1991) de Emil Mladin urmăreşte viața de cazarmă în preajma evenimentelor din decembrie 1989, în nota cărora se încheie cartea.

3 *Capcana din Bulevardul Primăverii* (1994) e un thriller detectivist și de spionaj cu ițe internaționale înnodate pe fondul evenimentelor din decembrie 1989, intriga fiind oferită de căutarea unei colecții inestimabile de timbre. Este înfierat tardiv și oportun regimul comunist, laolaltă cu sistemul represiv al Securității.

4 Acesta într-un mod alegoric, puternic influențat de stilul lui José Saramago: un tren cu elevi care merge la mare este deturnat de copiii care se revoltă împotriva profesorilor, atrăgând de partea lor alți adolescenți din orfelinate sau copii ai străzii, dar păstrând totuși o structură de clasă care finalmente duce la „confiscarea revoluției" (pentru a folosi o expresie din epocă) de către autorități, cu prețul câtorva victime. Paralelele cu revoluția anticomunistă sunt evidente, începând cu revendicările alimentare (în romanul lui Ilis, copiii încep prin a cere ciocolată).

5 Vezi, în lucrarea de față, și capitolul despre conspirații.

Nivelul religiei (politice)

Religia refulată sub comunism ca „opiu al popoarelor" (dar integrată ca „religie politică"[1]) se întoarce după 1989 la rolul pe care-l avusese în regimul burghez anterior comunismului. Inteligheția face de la început toate demersurile ca reintegrarea Bisericii în spațiul public să urmeze proceduri de urgență. „Normal este să se ia în discuție o reîntemeiere a rolului Bisericii în societatea românească", spune Andrei Pleșu în ianuarie 1990, adăugând: „într-o societate normală Biserica are un rol de director de conştiință, iar cultura se hrăneşte din ea ca dintr-un temei sigur"[2]. La confruntarea prezidențială din 1996, una dintre întrebările resimțite drept decisive a fost întrebarea adresată de *challenger*-ul Emil Constantinescu președintelui în funcție Ion Iliescu: „Credeți în Dumnezeu, domnule Iliescu?".

Rezultatul paradoxal al acestor condiții este că în postcomunism opune rezistență nu recuperarea religiei, care se face cu o ușurință suspectă pentru o țară în care ea fusese „oprimată" timp de aproape cinci decenii; adevărata rezistență o opune criticarea religiei, văzută în regimul comparației infamante cu ateismul științific al comunismului. În acest context, posibilitățile unei ofensive ce exploatează forța de frecare opusă de orizontul religios sunt testate de piesa Alinei Mungiu-Pippidi *Evangheliștii*, premiată de UNITER în 1992 și editată în 1993. Piesa are un subiect eretic în raport cu litera Evangheliilor – ceea ce era departe de mai fi ceva nou după atâtea și atâtea titluri „blasfematoare", pentru a nu aminti decât scrierile lui Nikos Kazantzakis (*Hristos răstignit a doua oară*, 1948) și José Saramago (*Evanghelia după Iisus Cristos*, 1991). În *Evangheliștii*, apostolul Pavel regizează apariția creștinismului comandând unor evangheliști-scribi fabricarea evangheliilor și ucigându-i ulterior pe toți martorii (inclusiv pe Iisus, a cărui divinitate este deconstruită în piesă prin sexualizarea personajului, dar nu negată, ci mai curând plasată în zona ambiguității). Scrierea a fost condamnată de Biserica Ortodoxă Română atât la data apariției

1 În critica românească, Eugen Negrici a aplicat în premieră acest concept în antologia *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație şi propagandă* (1995); dar, desigur, originile lui sunt mult mai vechi; dintre lucrările disponibile în română, amintesc aici doar lucrarea fundamentală a lui Eric Voegelin *Religiile politice* [1938], traducere și studiu introductiv de Bogdan Ivașcu, Editura Humanitas, București, 2010, precum și studiul lui C.G. Jung „Prezent și viitor" [1957], în *Opere complete*, vol. X: *Civilizația în tranziție*, traducere de Adela Motoc și Christina Ștefănescu, Editura Trei, București, 2011, pp. 275-335.

2 „În sfârşit, toate iluziile sunt permise", interviu realizat de Octavian Paler, în „România literară", 6 ianuarie 1990, reprodus în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*.

editoriale, cât și în 2005, când este montată de Benoit Vitse la Ateneul Tătărași din Iași (Editura Cartea Românească profită de prilej pentru a o reedita în 2006, cu un dosar de presă), dovedind astfel lipsa de evoluție în mentalități. În 2005, Patriarhul Teoctist vorbește despre „o jignire [adusă] Bisericii Ortodoxe Române" („cineva, dacă scrie despre Biserică sau despre Evanghelie sau chiar o piesă literară precum *Evangheliștii*, aduce fără să-și dea seama o jignire Bisericii, învățăturii creștine"), iar Ioan Robu, Arhiepiscopul Mitropolit Romano-Catolic al Bucureștilor, se pronunță despre „o blasfemie la viața și la credința noastră"[1]. Alina Mungiu-Pippidi avea să reacționeze printr-un articol în care, cu lipsa-i de modestie caracteristică, compara cazul *Evangheliștilor* cu recentul pe atunci scandal din Danemarca al unor caricaturi cu Mahomed, care treziseră reacții violente din partea fundamentaliștilor islamici, conchizând: „Libertatea de expresie este un drept universal, aplicabil tuturor. [...] e un cadru generic, un decor în care se poate juca orice fel de piesă. Este o formă, nu un conținut"[2]. Linia de argumentație din lumea literară specializată a fost scindată între argumentul că piesa nu trebuie citită ideologic, susținut de Mircea Cărtărescu[3] (cu implicația că textul, apărat prin autonomia esteticului, nu poate fi judecat critic pentru interpretarea Evangheliilor), și argumentul că lectura ideologică este, dimpotrivă, legitimă – Codrin Liviu Cuțitaru susținând că tezismul piesei este extraliterar și poate fi contextualizat și criticat a atare[4]. Desigur, nu au lipsit reacții fundamentaliste precum aceea a lui Adrian Papahagi[5]. În context național, 2006 este anul în care un pro-

1 Vezi Marian Popescu, „Despre Rațiune și Credință. *Evangheliștii*", în „Observator cultural", 2005, nr. 299.

2 Alina Mungiu-Pippidi, „Războaiele nesfinte. Mahomed și evangheliștii", în „22", 2006, nr. 832.

3 „Nu cred că bisericile românești au făcut bine condamnând piesa Alinei Mungiu. [...] E foarte, foarte greu, dacă nu imposibil, să urmărești chestiuni morale într-un text literar. Încă nu există (și nu vor exista, probabil, într-o lume liberă) criterii pentru a delimita un text infamant moral de un text acceptabil moral. Orice încercări de condamnare oficială (ca să nu mai vorbesc de interzicere) a blasfemiei, obscenității, antisemitismului, sexismului sau chiar a unor idei politice de genul nazismului sau comunismului într-un text literar (sau în orice reprezentare artistică) s-au dovedit un eșec. [...] Nu putem face procese (nici măcar de conștiință) autorilor pe care-i considerăm astăzi incorecți moral sau politic, fără să riscăm să ni se aducă drept contraargumente pagini perfect echivalente din marile opere canonice ale literaturii universale. Cel mai inadecvat mod de a citi o carte de literatură a fost întotdeauna cel ideologic" (Mircea Cărtărescu, în „Jurnalul național", 6 decembrie 2005).

4 Codrin Liviu Cuțitaru, „Literatura și ideologia", în „Ziarul de Iași", 14 decembrie 2005.

5 „[A]m citit *Evangheliștii*, înfiorându-mă la fiecare pagină de violența urii anticreștine a autoarei. [...] Fiecare este liber să scrie ce vrea, să vadă ce vrea, să gândească ce vrea. În ochii mei și, bănuiesc, ai oricărui creștin, piesa [*Evangheliștii*] o descalifică definitiv pe Alina

fesor de filosofie din Buzău, Emil Moise, obține printr-o decizie a Consiliului Național pentru Combaterea Discriminării din România scoaterea icoanelor din școli[1], invocând încălcarea caracterului laic al Statului (decizia va fi anulată în 2008 de Înalta Curte de Casație și Justiție). De asemenea, tot în 2006 Ministerul Educației (condus de Mihail Hărdău) elimină din programa pentru liceu teoria evoluționistă din manualele de biologie, dar și tema „Dumnezeu" din manualele de filosofie. În plan global, este momentul scandalului provocat de thrillerul *Codul lui Da Vinci* al lui Dan Brown (2003), ecranizat – cu proteste din partea Bisericii Catolice – în 2006. În romanul lui Brown se neagă divinitatea lui Iisus Christos, de altfel îndrăzneală deloc singulară în proza contemporană. Brown are un „precursor" român în romanul *Sigma* al lui Alexandru Ecovoiu (2002), construit pe două planuri aflate în raport de scenariu/ metascenariu. În primul plan, databil cândva după Reformă, Mentorul, membru al unei oculte ce îl lansase în istorie pe Martin Luther, plănuieşte să demistifice Evangheliile, pe care le interpretează „realist": Iisus ar fi avut un frate geamăn care îi preluase rolul după crucificare și moarte. Episoadele acestei ficțiuni religioase alternează cu episoadele metatextuale ale „scrierii" ei. Apare astfel un Autor care sfârşeşte prin a fi contaminat de propria-i ficțiune: ajunge să se creadă Saul şi moare într-un spital de nebuni, crucificat de pacienți. Comparația cu diverse *thrillers* occidentale ce prelucrează neortodox teme biblice sau gnostice asemănătoare nu poate fi făcută totuși pentru că, dincolo de coincidențele subiectelor, *Sigma* trenează mai mult în metadiscurs decât într-un discurs tranzitiv care să facă transparentă o acțiune oarecare. Oricum, nu a trezit scandalul pe care autorul ar fi fost îndreptățit să mizeze.

Mungiu. Ea ne demonstrează că noua generație de umaniști și dreptomiști sunt mai înrăiți decât vechii comuniști ca Iliescu, care măcar de ochii lumii se duc la biserică de Paști și-și fac cruce. Când trupele de desant ale ofensivei anticreștine vor fi cucerit toate gazetele, televiziunile, universitățile, va fi prea târziu să ne mai plângem. Dar ascensiunea Alinelor Mungiu poate încă să fie oprită de cei 90% creștini catolici, greco-catolici sau ortodocși din această țară, pentru care texte ca *Evangheliștii* sunt mai mult decât o înjurătură de mamă" (Adrian Papahagi, în „Adevărul literar și artistic", 13-21 decembrie 2005).

1 Vezi și reacția lui Horia-Roman Patapievici, care identifică, referindu-se atât la Gay Pride, cât și la interzicerea icoanelor în școli, „activismul unei minorități care militează în numele drepturilor omului după principii leniniste": „În cazul acestei acțiuni [înlăturarea icoanelor] susținute anul trecut de «Solidaritatea pentru libertatea de conștiință» (înlăturarea icoanelor) toate datele stilistice trădează fanatismul. [...] Psihologia din care emană acest tip de repulsii compulsive este a fanaticului, iar fanatismul, el, trebuie combătut ca periculos pentru pacea socială" („Legitimarea anticreștinismului prin redefinirea centrului", în „Idei în Dialog", 2007, nr. 9, p. 55).

Un impact neașteptat va avea religia asupra biografiilor generației douămiiste. Mai mulți membri ai acesteia se vor călugări (Adrian Urmanov, Andrei Peniuc ș.a.), în timp ce Marius Ianuș, deschizătorul de drumuri al generației, intră într-o criză mistică, asociată unei regresii ultraconservatoare, odată cu volumul *Refuz fularul alb!* (2011). Aici, Ianuș, renegându-și poezia anterioară, descoperă fervoarea religioasă manifestată în structuri prozodice extrem de sărace și de naive; prețul plătit este regresul în premodernism. Lăsând deoparte mici trucuri stilistice sau abilități pe care poetul nu le-a uitat cu totul (de pildă, stăpânirea procedeelor numite repetiție și acumulare), singura continuitate între vechiul autor și cel convertit în urma unui eveniment personal dramatic este una psihică, și anume autovictimizarea. În 2011 Marius Ianuș publică volumul nonfiction *O noapte și o dimineață*, care cuprinde pasaje precum: „Ce li s-a întâmplat evreilor în al doilea război mondial e o pedeapsa divină”[1]; „Astăzi ei [evreii] sunt stăpânii acestei lumi, mai-marii popoarelor, așa cum au cerut, iar Dumnezeu le-a îngăduit. De ce să-i invidiem? Ce folos pot să aibă din asta? Ei nu fac decât să se lege cu înverșunare de ceva stricăcios și pieritor. În ce se poate măsura răsplata lor? În averi? Și ce e bun în ele? [...] Ar trebui să ne fie milă de evrei pentru că L-au întâlnit pe Dumnezeu și nu L-au recunoscut. Și pentru că își lipesc sufletul de bani. [...] Cât despre faptul ca evreii L-au omorât pe Mântuitorul, nu suntem noi chemați să îi judecăm pentru asta”[2].

În simbioză cu factorul religios acționează, delimitând puncte de rezistență, și naționalismul. Acesta din urmă, în formele lui contemporane mult mai puțin politic decât fusese în secolul al XIX-lea, ajunge prin mitologizare excesivă – în cazul românesc și ca efect al fuziunii din perioada interbelică cu ortodoxismul de extremă dreaptă – să fie perceput drept complement al situării religioase a poporului român (proiectul kitsch Catedrala Mântuirii Neamului oferă o sinteză elocventă în acest sens încă de la nivelul nominal). Naționalismul ieșise cu un nume rău famat din ultima perioadă a comunismului, în care protocronismul anilor ’70-’80, preluând și amplificând excesele și complexele etnocentrismului interbelic (la rândul său aflat în prelungirea unor tendințe romantice de secol al XIX-lea), se întâlnește (nu neapărat ca urmare a unei strategii planificate de la centru) cu discursul oficial găunos valorificând

1 Marius Ianuș, *O noapte și o dimineață*, Editura Garafina, București, 2011, p. 162.
2 Marius Ianuș, *O noapte și o dimineață*, pp. 162-163.

imperturbabil ideea de excepționalism românesc. Tendința în postcomunism este ca *mainstream*-ul cultural să meargă împotriva acestei uzúri a ideii naționale, cu atât mai mult cu cât în spațiul politic partide precum România Mare al lui Corneliu Vadim Tudor – inamicul de serviciu al inteligheției – continuă lupta pe meterezele a ceea ce Vladimir Tismăneanu numește „barocul fascisto-comunist”[1]. Totuși, același *mainstream* redescoperă repede „adevăratul” naționalism[2], delimitat de cel infestat de C.V. Tudor. Oricum, subiectul lezării sentimentului naționa(ist) rămâne și în postcomunism un punct de rezistență a cărui forțare îi va irita atât pe naționaliștii buni, cât și pe cei „răi”. Printre primii care exploatează relevant posibilitățile unui discurs patriotic pe invers, amplificat prin încrucișarea cu zona sexuală (după cum am arătat, un alt *evergreen* în materie de rezistență a materialului) sunt scriitorii Daniel Bănulescu și Mihai Gălățanu. Bănulescu stârnește scandal – inclusiv amenințări de natură penală – prin poezia „Duşman al poporului – amant al patriei!” din volumul *Te voi iubi pân’ la capătul patului* (1993): „Te-am iubit din picioare patrie pe când spărgeam lemne/ Te-am iubit puțin aplecat pe când stivuiam cărămizi/ Pentru cotețele din care urma să latru doar pentru tine// Te-am iubit din genunchi şi te-am iubit culcat/ Răsucindu-mă zvârlind la o parte cuverturile și târându-te prin cinematografele din cartier/ Mângâindu-te până când carnea ta înnebunită îşi rodea singură bretelițele/ Intestinele ieşeau în lumina ecranului să danseze/ Iar gemetele tale îmi coseau cu scoci câte o armă pe spate”[3]. De asemenea, în volumul de debut al lui Marius Ianuș, *Manifest anarhist și alte fracturi* (2000), poemul „Manifest Anarhist. II. România” instigă cu metodă în același regim, dat fiind registrul erotic *hardcore* în care poetul, proiectat simultan în violator și în victimă vulnerabilă, aproximează imaginea patriei, pe urmele lui Ginsberg din *America*: „Simt că înnebunesc, România/ Încep să pierd controlul între lumea interiorității și exterior, România/ Aş fi fost un poet al interiorului/ dacă aş fi avut ce mânca,/ România/ Mi-e foame, România/ De ce mi-e foame, România?/ Vreau să dorm pentru totdeauna, România!/ Vreau să mor!// Eu te cultiv, Ro-

1 Vladimir Tismăneanu, „Mitul protocronist şi barocul stalino-fascist”, în „Evenimentul zilei”, 6 februarie 2007.

2 Vezi Gabriel Andreescu (ed.), *Naționaliști, antinaționaliști. O polemică în publicistica românească*, Editura Polirom, Iași, 1996.

3 Reprodusă în Daniel Bănulescu, *Republica Federală Daniel Bănulescu. Statul de Nord & Statul de Sud*, ediție și postfață Nicolae Țone, cuvânt înainte Zigu Ornea, Editura Vinea, București, 2000, p. 31.

mânia!/ Eu bag informație în creierul tău prost și brutal!// Eu sunt fetiță, România!/ Eu ştiu totul, România!/ şi totul e violul unei bande de sodomişti// ți se vedeau chiloții, România/ pentru că tu te-ai pus în spate în troleibuz/ unde se văd chiloții/ Numai că nu-i aveai, România [...]// Sunt atent cu tine, România,/ îți introduc penisul meu lung și negru/ în gură, România"[1]. Iulian Fruntașu, un poet din Basarabia, a exploatat punctul de rezistență într-o cheie asemănătoare în poemul „Țara mea": „te văd mai bine de departe/ curvă bătrână și proastă și/ cu un cap bolovănos, picioarele înmuiate/ stai la răscruce așteptând în van/ să vină cineva să te fută"[2]. Astfel de versuri şi altele au stârnit numeroase reacții nervoase[3],

1 Reprodus în Marius Ianuș, *Dansează Ianuș*, prefață de Daniel Cristea-Enache, Editura Vinea, București, 2006, pp. 31-32.

2 Publicată inițial în „Vatra", 1997, nr. 1, reprodusă apoi în Iulian Fruntașu, *Să fi fost totul o mare păcăleală? Antologie de versuri*, Editura Cartier, Chișinău, 2016, p. 51.

3 Vezi adresa Inspectoratului de Poliție al jud. Brașov nr. 7532 din 21.07.2000 către Uniunea Scriitorilor din România, reprodusă în Marius Ianuș, *Dansează Ianuș*, pp. 349-351: „[Î]n cotidianul «Gazeta de Transilvania» din Brașov, din 15.03.2000, a fost publicat un articol în care se consemnează protestul a peste 30 de personalități din SUA, Canada, Columbia, Austria și România, intitulat «Apel din Statele Unite ale Americii» [...] și care, în post scriptum prezenta sub formă de exemplu negativ poeziile numiților Mihail Gălățanu și Marius Ianuș. Articolul sus menționat se referă la o campanie de denigrare a valorilor culturii naționale, de distorsionare a adevărului istoric și a tradițiilor strămoșești, promovând contracultura și creațiile obscene, decadente. Această campanie, se specifică în articol, este propagată în România îndeosebi de «Grupul pentru dialog social» (Generația 80) și în SUA prin intermediul Centrului Cultural din New York al Consulatului Român (ex. Festivalul dadaist «Zen Dada»). În acest context, împotriva poeziilor «O noapte cu patria» de Mihail Gălățanu și «România» de Marius Ianuș, cetățenii au reacționat, solicitând parchetului efectuarea de cercetări sub aspect infracțional și pedepsirea autorilor. Întrucât cei doi nu au fost identificați iar poeziile au fost prezentate pentru Concursul literar «Nicolae Labiș» și Cenaclul «Litere» moderat de Mircea Cărtărescu din București, vă rugăm să ne comunicați datele solicitate [identitățile reale, numerele de telefon și adresele lui Gălățanu și Ianuș] prin prezenta adresă. Totodată, în limita competențelor pe care le aveți, vă rugăm să luați măsurile legale ce se impun și să ne înștiințați pentru a putea comunica de urgență parchetului care a dispus efectuarea cercetărilor, în vederea soluționării cauzei". Au existat și două articole de răspuns, încercări de a pune lucrurile la punct și de a preveni „așezarea literaturii în perimetrul codului penal", semnate de Nicolae Manolescu: „Poezia și codul penal", în „România literară", 2000, nr. 35 și „Greața ideologică", în „România literară", 2000, nr. 39, ambele reproduse în *Dansează Ianuș*, pp. 352-357. Merită amintit că ulterior, reacționând la manifestări de antisemitism în poezia recentă a lui Ianuș, Manolescu se pronunță tocmai pentru așezarea poetului în perimetrul codului penal: „am putea semnala în numele USR cartea lui Ianuș [antologia de autor *Jos masca, Marius Ianuș!*, Editura Garofina, București, 2015] instituțiilor care veghează la respectarea legii antidiscriminare sau celei care combate afirmarea publică a unor poziții ideologice totalitare, fasciste sau comuniste" (Nicolae Manolescu, „Legea morală", postat pe site-ul „Literatura de azi" la 19.II.2016, *online*: www.literaturadeazi.ro/rubrici/ autobiografice/legea-morala-7053).

după cum exercițiile lui Lucian Boia de relativizare a epistemei naționaliste privind istoria României – vezi în special *Istorie și mit în conștiința românească* (1997) – au fost receptate sub zodia ultrajului[1]. De asemenea, culegerea *Politice* (1996) a lui Horia-Roman Patapievici a stârnit un enorm scandal, nu atât prin publicistica antologată, produsă de pe poziția antitezei intelectuale la regimul politic din perioada 1990-1996, cât prin secțiunea inaugurală a volumului, compusă din scrisori expediate în 1990-1991 lui Alexandru Paleologu. E vorba de câteva zeci de pagini în care Patapievici îşi exprimă umoral, agresiv şi patetic dezgustul față de ceea ce îi apărea ca deturnarea revoluției române din decembrie 1989. O serie de pasaje decupate din context – de altfel foarte violente stilistic și vehiculând idei reacționare precum necesitatea votului cenzitar[2] – au fost de atunci, fără întrerupere, folosite ca probe incriminatorii împotriva autorului de câte ori s-a aflat într-o funcție publică (și nu doar atunci): „nu cred cu adevărat în violență, altfel ar fi trebuit de mult să trec la execuțiile de tip Neceaev. Numai violența, numai sângele mai pot trezi acest popor de grobieni din enorma-i nesimțire. Mă simt personal jignit de prostia băşcălioasă, de acreala invidioasă, de stridența de țoapă a acestei populații ignare. [...] Privit la raze X, trupul poporului român abia dacă este o umbră: el nu are cheag, radiografia plaiului mioritic este a fecalei: o umbră fără schelet, o inimă ca un cur, fără șira spinării. Toată istoria, mereu, peste noi a urinat cine a vrut"[3]. În a doua ediție a cărții, sub titlul „Criticilor mei", Horia-Roman Patapievici a ripostat atacurilor (unele patent ignare) invocând contextul istoric special al scrisorilor, care explica umoarea și convenția literară a „culturii de imprecație", care explica stilistica și o așeza, în tradiția românească, lângă Cioran din *Schimbarea la față a României* (1936).

A fost valorificată de asemenea relația metonimică dintre reprezentarea simbolică a patriei și scriitori precum „poetul național" M. Eminescu. Un dosar tematic dedicat ireverențios poetului în 1998[4] de revista „Dilema" trezește unul dintre marile scandaluri culturale ale

1 Un istoric din paradigma naționalistă, Ioan-Aurel Pop, a dedicat lucrării lui Boia un întreg volum de critici – *Istoria, adevărul și miturile*, ediția a doua, Editura Enciclopedică, București, 2014.
2 „Cred cu convingere că garanția progresului în România este votul cenzitar. România va evolua numai în măsura în care poporul, *misera plebs*, nu va avea acces direct la decizie (Horia-Roman Patapievici, Politice, p. 65).
3 Horia-Roman Patapievici, *Politice*, pp. 60-61.
4 „Dilema", 1998, nr. 265.

postcomunismului[1], opunând o tabără care relativizează importanța lui Eminescu unei tabere care vede în el un arheu al neamului românesc. În „Argument", Cezar Paul-Bădescu fixa liniile discuției: „Ce a mai rămas din Eminescu astăzi, după ce a fost mortificat și folosit în interesul tuturor, după ce – fapt emblematic, deşi uzual peste tot în lume – s-a transformat într-o bancnotă, devenind astfel marfă?". Răzvan Rădulescu lansa frazele cele mai citate și mai „scandaloase": „poezia lui Mihai Eminescu mă lasă rece. […] părțile epice ale poemelor lui arată la fel de sec ca o carte de telefon versificată, iar cele lirice sunt de tot sentimentale şi potrivite pentru a fi cântate ca romanțe, ceea ce s-a și întâmplat cu ele". T.O. Bobe, luând în râs statuia din fața Ateneului, făcea în același timp o analiză a mitului religios: „Astăzi, Eminescu a încetat să mai fie perceput ca un scriitor (de va fi fost vreodată, căci începuturile «sanctificării» sale se pierd în negura vremilor) şi a devenit profetul mântuitor a cărui apariție a fost anunțată de Alecsandri, un Ioan Botezătorul *sui generis* care l-a recunoscut în fața junimiştilor pe adevăratul Mesia. În această ordine de idei, Titu Maiorescu e un fel de Petru care a pus temelia unei biserici a cărei cupolă avea s-o desăvârşească G. Călinescu, adevărat Pavel convertit la iubirea nebună față de bădița Mihai. Veronica Micle, dintr-o duduie adulterină, disponibilă și cu fumuri literare, devine o Marie Magdalenă, iar Macedonski, deşi nu a făcut parte dintre ucenici, este distribuit în rolul de Iudă". Cristian Preda nega cu totul gândirea politică a poetului: „Eminescu trebuie contestat și demitizat, dar nu pentru rudimentele sale de gândire politică. Din acest punct de vedere, el e realmente nul. Nu ai obiect". Etc. Reacțiile la acest dosar vor fi disproporționate, cauzate și de detaliul că „Dilema" era o publicație finanțată de Parlament prin Fundația Culturală Română, așadar din bugetul public. Reacțiile cele mai intense și mai ridicole aparțin unor scriitori basarabeni pentru care Eminescu atingea dimensiuni curat re-

1 Într-un dosar ulterior, „Dreptul anonimilor la opinie" („Dilema", 1998, nr. 273, Mircea Cărtărescu aprecia că „[n]umărul în sine mi se pare […] foarte important, poate chiar cel mai important eveniment cultural de după '89. Este pentru prima dată când este pus în discuție mitul sacrosanct de la temelia «ființei naționale», cu tot cortegiul său de embleme și simboluri. […] s-a văzut cât de puternice au rămas în noi reflexele autoritare, cât de intoleranți suntem la părerile altora. […] Înainte de '89 insubordonarea culturală era pedepsită ca și cea politică […]. Astăzi, cadrul coercitiv care ar putea sancționa asemenea «ieşiri» este în bună măsură dizolvat, dar se reface rapid și amenințător prin oameni care – deși la rândul lor cultivați și inteligenți – nu pot înțelege cum e posibil să nu-ți placă Bach și să-ți placă Prodigy, să nu-ți placă Eminescu și să-ți placă Gherguț, *par exemple*".

ligioase prin calitatea lui de a reprezenta statul național. Astfel, Leonida Lari, deputat PRM, într-o intervenție în plenul Camerei Parlamentului României la 10 martie 1998, vorbește chiar de un atac la adresa României: „E vorba de un atac politic organizat la adresa celui mai mare scriitor al românilor. După ce detractorii Statului Național Român au atacat Biserica, Armata Națională, Învățământul, s-au pomenit că au mai rămas nişte citadele neatacate în Ţară: cea politică şi cea culturală. Mihai Eminescu fiind cel care a perfecționat viziunea naționalismului, grupul cu pricina a tăbărât pe el ca o haită de şacali, voind să-i umbrească spiritul și să-i tulbure eternitatea”[1]. Iar Mihai Cimpoi perorează despre „ecloziunea nihilismului care înlocuiește adevăratul spirit critic și instaurarea criteriului etic care substituie criteriul valoric. Se reactualizează intens *Nu*-ul ionescian, propovăduitor [...] al gradului zero valoric”, văzând în dosarul din „Dilema” un „caz monstruos, unic în lume, fiindcă nu am auzit vreun german înjurându-l pe Goethe sau vreun rus punând la îndoială măreția lui Pușkin (academicianul D. Lihaciov spunea: Pușkin este Tatăl nostru, al rușilor). Să ne fie acum rușine să spunem că Eminescu este Tatăl nostru, al românilor? Este bine să spunem, cu Ștefan Augustin Doinaș, că Eminescu are limite?”[2]. Desigur, astfel de reacții, împachetate în versurile lui Grigore Vieru cântate de soții Doina și Ion Aldea-Teodorovici („Eminescu să ne judece” etc.), devin repede prilej de deriziune generală; pe de altă parte, nimeni nu îndrăznește să remarce că Virgil Ierunca scrisese fraze nu mult diferite de cele ale lui Vieru: „Sunt sigur că la ceasul socotelilor, [...] Judecătorul de Apoi al Neamului va fi Mihai Eminescu însuși. Reînviat pentru o clipă, de data aceasta de mână cu Ștefan cel Mare”[3]. Dar, desigur, între exilul patetic al anilor ’60 și anii ’90 ai MTV-ului timpurile s-au schimbat.

1 Intervenția a fost reprodusă în revista „Politica” (organul PRM) din 14 martie 1998 sub titlul „Nulități şi trădători”.

2 „Caiete critice”, 1996, nr. 11-12 (număr special „Literatura română postbelică”), p. 92.

3 Virgil Ierunca, „«Tot românul plânsu-mi-s-a...»”, în *Românește*, Editura Humanitas, București, [1964] 2005, pp. 100-101.

Capitolul 2. Evoluția ideologiei

Toute action révolutionnaire est donc aussi auto-négatrice. Mais le Révolutionnaire ne veut pas se suicider, même s'il veut bien passer pour un assassin. Il veut donc passer pour autre qu'il n'est, il se place (s'imagine se placer) en dehors de la Société (pour ne pas être dans sa ruine), – et pour cela il calomnie la Société. C'est la Calomnie qui est la force de la Propagande (décrier la Société, c'est en fait y adhérer). Le Révolutionnaire est donc un menteur. Mais il fait corps avec la Société, en tant que son calomniateur; en et par lui, la Société se calomnie donc elle-même: elle-même est mensonge, et même: mensonge conscient. La Calomnie est le signe de la faiblesse de la Propagande révolutionnaire. Elle ne disparaîtra que par la suppression du calomnié, de la Société, non du calomniateur, du Révolutionnaire. Sur la Société nouvelle (post-révolutionnaire), la calomnie n'aura plus du prise. Car «calomnier» la nouvelle Société, c'est dire qu'elle ne diffère pas de l'ancienne.

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*[1]

Polarități politice

Rezumatul ideologic al teoriei culturale (deci inclusiv al criticii literare) de-a lungul perioadei comuniste poate fi schițat prin succesiunea dintre modelul marxist (predominant cu aproximație în perioada 1948–1968) și modelul național-ist (1968–1989)[2]. Punctul de ruptură între cele două poate fi fixat cu aproximație în momentul „primăverii de la Praga" (dezghețul produs de revizionismul liderului comunist cehoslovac Alexan-

1 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris, 2011, pp. 136-137.
2 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1994, p. 31.

der Dubček, reprimat însă repede de aliații din Pactul de la Varșovia, în frunte cu URSS, dar fără România) care, pe fondul autonomizării față de blocul sovietic a Partidului Comunist Român condus de Nicolae Ceaușescu, a pus în mișcare în România un discurs centrat pe elementul național. Această recuperare a avut în primă instanță un rol argumentabil ca „pozitiv", în măsura în care marca, simultan cu distanțarea de sovietici, diminuarea caracterului de colonie pe care-l avusese România de-a lungul primelor două decenii de comunism. Ulterior însă, naționalismul s-a transformat într-o mașinărie ideologică măcinând din ce în ce mai puține grăunțe cu un consum de resurse din ce în ce mai mare; o mașinărie care producea un discurs din ce în ce mai ficțional care să se substituie, în forma dorită de Partid, reprezentărilor despre realitate[1]. Tocmai de aici vine paradoxul amintit înainte, *via* Sorin Antohi, al diferenței dintre calitatea descriptivă a romanelor scrise în plin realism socialist (cu atât mai remarcabilă cu cât era vorba de cel mai rigid normativism din istoria literaturii române) și slabul profil descriptiv al romanelor despre „obsedantul deceniu" al șaselea, scrise în anii '70-'80. Ca atare, de-a lungul anilor '70 și '80, urmând scăderea influenței realismului socialist la începutul anilor '60, literatura română devine tot mai puțin politică. Această tranziție se remarcă și la nivelul educației. O cercetare asupra manualelor de literatură română din 1958, 1961, 1962, 1965, 1969, 1979 observa că, odată cu „trecerea de la vocabularul luptei de clasă la acela culturalist al mobilizării şi renaşterii naționale", se produce clasicizarea, eufemizarea, dezideologizarea şi monumentalizarea scriitorilor paradigmatici ai trecutului tratați în manuale[2]. Aceasta „presupune o operațiune idolatrizantă de asanare prin care contextul istoric și biografia personală devin tot mai diluate. [...] Informațiile legate de corporalitatea în timp şi spațiu (concretă la nivelul nevoilor materiale, al pasiunilor contradictorii, și chiar al rămăşițelor mortuare) sunt convertite în apologie imortalizantă care să transceandă epocile"[3]. Poetul M. Eminescu, de pildă, publicat cu maximă parcimonie de-a lungul anilor stalinişti din cauza pozițiilor sale naționaliste, adesea radical-xenofobe, parcurge în mai puțin de un deceniu o modificare dramatică de tratament: dacă în 1961 descrierea sa este neutră, evitând adjectivele inflamate, în 1965 el apare drept „cel mai

1 Vladimir Pasti, *România în tranziție. Căderea în viitor*, Editura Nemira, București, 1995, pp. 66-67.
2 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 290.
3 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 290-291.

mare şi mai iubit scriitor al nostru, genial poet", pentru ca 1969 să marcheze suprema canonizare: „cel mai mare poet al românilor"[1]. Simultan se produce și metamorfozarea criticului Titu Maiorescu, din care în 1961 se reține că „a sprijinit înfeudarea țării" şi că „s-a împotrivit progresului cultural", în 1965 că a avut o acțiune pozitivă „de curățire a literaturii de mediocrități", pentru ca în 1969 să fie reținut doar patriotul Maiorescu: „Transfigurarea personalităților se face astfel printr-o operațiune de *insularizare*, de abstragere dintr-un continuum spațio-temporal, în beneficiul unei națiuni construită la fel de fantasmagoric"[2].

Paradoxul acestei redispuneri este că, dincolo de perioada stalinistă în care a funcționat în calitate de cod unic (vezi scrierile din această epocă ale lui Ov. S. Crohmălniceanu, N. Tertulian, S. Damian, Paul Georgescu, Andrei Băleanu ș.a.), marxismul nu a reușit să creeze o adevărată școală în critica românească, exceptând utilizarea lui mai mult sau mai puțin oportunistă[3] în lucrări de Z. Ornea și Paul Cornea; până și Nicolae Manolescu, un reprezentant al partidei autonomiei estetice, a folosit șabloane sociologizante de factură marxistă în *Sadoveanu sau Utopia cărții* (1976) și *Arca lui Noe* (I-III, 1980-1983). Odată scăpați din chingile realismului socialist, criticii relevanți s-au orientat fie către metode formaliste (de exemplu, structuralismul la modă în anii '60-'70), fie către metode care confirmau teza autonomiei esteticului: de fapt, sensul de bază al acțiunii critice de-a lungul anilor '60-'80 stă în rețeaua de strategii – nu toate conștiente – la care a recurs critica pentru a evita intruziunile metodei marxiste. Anumite rezultate în materie de marxism literar, obținute în anii '70 de școala pe care a încercat să o formeze Paul Cornea (vezi de pildă volumul colectiv de studii *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, editat în 1982), sub inspirația lui Lucien Goldmann sau Robert Escarpit, nu s-au dovedit modele de succes pe termen lung.

Pe de altă parte, partida naționalistă nu a reușit să atragă critici relevanți, cu excepția lui Mihai Ungheanu (inițial de partea estetică) și a

1 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 291.

2 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 290.

3 Folosesc cuvântul „oportunism" pentru că după 1989 criticii menționați fie au renunțat la limbajul marxist (Z. Ornea), fie au regretat folosirea lui – Paul Cornea în postfața la ediția a II-a la *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2008 –, fie și-au revizuit teoriile prin abandonarea cadrului marxist – Nicolae Manolescu, atunci când și-a integrat paginile din *Arca lui Noe* (1980-1983) în *Istoria critică a literaturii române* (2008). În ce-l privește pe Ornea, vezi Victor Rizescu, *Canonul și vocile uitate. Secvențe dintr-o tipologie a gândirii politice românești*, Editura Universității din București, București, 2015, pp. 178-180.

lui Marian Popa (autorul după 1989 al unei istorii în care factorul național reprezintă un criteriu de pozitivare), fiind silită să se servească de serviciile unor scribi ca Ion Dodu Bălan, Dan Zamfirescu, Dumitru Bălăeț, Paul Anghel, Artur Silvestri (unii dintre aceștia încadrați în nomenclatură sau suspectați de activarea în serviciile Securității). Programul partidei naționaliste a fost sintetizat în teoria protocronistă, elaborată de-a lungul anilor '70-'80 pornindu-se de la cartea lui Edgar Papu *Din clasicii noștri* (1977). Edgar Papu, comparatist cu o cultură enciclopedică, își construise cazul pe ceea ce considera a fi anticipări produse în literatura română ale unor curente și inovații atribuite curent literaturilor occidentale. Teoria sa fusese îmbrățișată și susținută intensiv de criticii literari din jurul revistei „Luceafărul" și, într-o măsură mai mică, „Săptămâna" (Mihai Ungheanu, Dan Zamfirescu, Paul Anghel ș.a.). Protocronismul reprezintă un caz particular de teorie a anticipației, instrumentată ideologic în sensul augmentării rolului real al României în spațiul politic-cultural global: diferența lui specifică față de alte teorii sau úzuri ale anticipării constă în presupusul export de invenții şi descoperiri dintr-un spațiu etnic limitat (identificat cu statul național românesc) în perimetrul planetar. Există două interpretări standard ale protocronismului. Prima, avansată de Katherine Verdery în *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu* (1994; ediția originală: *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, 1991), privește protocronismul în cadrul luptei din interiorul lumii culturale din anii '70-'80 pentru redistribuirea resurselor, ca ideologie de legitimare a grupului „nativist" – adversar relativ egal al grupului sincronist/europenist constituit în jurul revistei „România literară" (dar nu numai). Cea de-a doua, prezentă în *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc* (2007) de Alexandra Tomiță, instrumentează protocronismul ca program oficial al ceaușismului, ceea ce permite inferența că toți cei care i s-au opus au făcut politică anticeaușistă și anticomunistă (un astfel de punct de vedere a fost adoptat de o serie de critici[1] – precum Alex Ștefănescu – care și-au compensat după 1989 articolele pe linie scrise în comunism prin alibiul luptei „anticomuniste" duse împotriva protocronismului).

Polaritatea dintre partida criticii estetice și partida criticii protocroniste marchează decisiv scena ideologică în primul deceniu

1 Dar și de istorici avizați ai comunismului – vezi Vladimir Tismăneanu: „Mitul protocronist şi barocul stalino-fascist".

postcomunist. Critica estetică își convertește în regim de urgență discursul autonomiei estetice (prin care rezistase în comunism atât presiunii modelului marxist, cât și presiunii modelului naționalist) într-un discurs anticomunist (ceea ce nu fusese niciodată) și, mai mult, liberal (deși cultura politică a scriitorilor români, dincolo de cateheza vulgatei socialismului științific, rămăsese precară[1]). Cum noua „dreaptă" are nevoie de un adversar cu aparențe cât mai ideologice și mai amenințătoare, într-o primă fază ideologia de „stânga" este suprapusă inerțial partidei protocroniste – care, din punct de vedere ideologic, reprezenta mai curând zona de extremă dreapta a unui neofascism de sursă interbelică trecut prin ceaușism –, în numele identificării ei cu ideologia ultimelor două decenii de comunism. (Trebuie spus însă că această identificare dintre ideologia protocronistă și ideologia comunismului târziu nu a coincis în practică cu o hegemonie a protocroniștilor de-a lungul anilor '70-'80; resursele redistribuite de la centru au fost împărțite relativ egal între partida estetică de la „România literară" și partida naționalistă de la „Luceafărul"; mai mult, primii au reușit să monopolizeze funcțiile de conducere și control ale Uniunii Scriitorilor, spre frustrarea celor din urmă, care vedeau cum, prin politica echilibrului întreținută de Ceaușescu între taberele literare tocmai ei – care vorbeau pe limba Partidului – pierd la nivelul reprezentării în organizația de breaslă în fața unor „nepatrioți" și „trădători", cum îi zugrăveau pe cei din partida estetică.)

1 Vezi întrebarea retorică pe care o ridica Andrei Pleșu, ministru al Culturii și de Externe după 1989: „De ce nu a existat, la Pălținiş, proiectul unei alte lumi, pregătirea ei strategică? În alte țări din «lagărul comunist», asemenea proiecte au existat. Au existat oameni, sau chiar categorii întregi de oameni, care să aproximeze, fie şi numai teoretic, o eventuală schimbare, care să o gândească politic. La noi, nu. De aceea, în ce ne priveşte, putem păstra un semn de întrebare asupra faptului că nu ne-a trecut prin minte niciodată să gândim concret mersul lumii de după schimbare. Să ne gândim la Polonia. Acolo a existat o reflecție politică mult mai aplicată şi, strategic, substanțială. Altă variantă e varianta maghiară, unde, fără să existe un proiect ca cel polonez, a existat în schimb o guvernare comunistă care a făcut acomodări, care a introdus un minim program de reformă în chiar programul ei, ceea ce a făcut ca lucrurile să se petreacă mai blând. Au existat, deci, acolo, în chiar aparatul de conducere, oameni exersați în ideea reformei. Or, în România, nu a existat nici o opoziție bine articulată în afara guvernării – ca în Polonia –, nici o aripă reformatoare înăuntrul guvernării – ca în Ungaria" („Pălținiş: voluptatea discretă a convivialității", interviu realizat de Anca Manolescu, în „Dilema", 2000, nr. 388-389, reprodus în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*). În cazul lui Nicolae Manolescu, intrat în politică după 1989 și aspirant chiar la poziția de președinte, consultarea volumului său de publicistică *Dreptul la normalitate. Discursul politic și realitatea* (1991) relevă că orientarea politică a criticului este de fapt o orientare în politica literară – el e mai preocupat de continuarea disputelor din comunism cu tabăra lui Eugen Barbu decât de fundamentarea unui proiect pozitiv și pragmatic.

Printr-un astfel de viciu, Dan Zamfirescu, Mihai Ungheanu, Paul Anghel, Eugen Florescu, Ilie Bădescu ș.a. trec după 1989 drept reprezentanți ai stângii. Pe de altă parte, în aceeași perioadă postcomunistă, foști marxiști autentici ca Paul Cornea și-au reconfigurat biografia în zona de dreapta a liberalismului[1]; acei marxiști care nu au făcut-o (Radu Florian[2], Ion Ianoși[3]) s-au trezit în poziția de a apăra o consecvență puternic incriminată.

Așadar, în anii '90 dominația ideologică a dreptei, care provine în mare parte din fosta zonă „neutră" sau „estetică" a câmpului cultural comunist rebotezată liberal, este hegemonică și clamată ca atare[4]. Ea se produce pe două canale principale. În primul rând, e vorba de recuperarea interbelicilor de dreapta, chiar fasciști (Nae Ionescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Petre Țuțea); cum aceștia fuseseră interziși mai mult sau mai puțin parțial sub comunism, sau valorificați estetizant ori prin aspecte colaterale

1 O arată cât se poate de clar autobiografia *Ce a fost – cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache* (Editura Polirom, Iași, 2013), unde Cornea își face autocritica pentru fostele convingeri marxiste, operând în același timp o critică a comunismului (din România, dar și global) prin intermediul unor clișee din vremea Războiului Rece.

2 Alexandru Florian, „Radu Florian – o imagine controversată, un destin asumat", în „Observator cultural", 2004, nr. 226.

3 Ianoși s-a trezit în poziția de a fi atacat pentru simplul fapt că îngrijise în postcomunism o antologie din Marx (*Karl Marx în 1234 de fragmente alese şi adnotate de Ion Ianoşi*, 2004), cu imprecații de felul: „Este, de la un moment dat, de-a dreptul dureros să-l vezi pe un umanist cu părul alb, iluminat de o înaltă idee despre ființa omenească, capabil să reconstituie aventuri spirituale trăite de personalități ca Dostoievski, Tolstoi sau Thomas Mann, chinuindu-se să repună în circulație raționalismul vulgar al unui scamator al ideilor din secolul nouăsprezece. Lăsăm la o parte faptul că este şi periculos, în condițiile în care azi mulți tineri de la noi, în loc să învețe la Paris «la gât cravata cum se leagă, nodul», se întorc de la studii cu idei stângiste, dar nu se poate să nu simțim o strângere de inimă gândindu-ne la soarta lui Ion Ianoşi însuşi, care, captiv al istoriei, s-a ales cu o ghiulea grea legată de picior, pentru totdeauna" (Alex. Ştefănescu, „La o nouă lectură: Ion Ianoşi", în „România literară", 2008, nr. 7).

4 Vezi ce scria același Alex. Ştefănescu în 1993: „În întreaga lume, stânga este în declin. […] Unii văd în tot mai probabila «casare» a stângii o mare pierdere, o dezechilibrare a vieții politice. Ei gândesc aşa pentru că nu ştiu ce este stânga. Ei își imaginează în mod naiv – prin analogie cu simetria corpului omenesc – că stânga şi dreapta reprezintă două variante care se completează reciproc şi că sunt egale ca importanță. Nimic mai departe de adevăr. În realitate, dispariția stângii ar însemna o regăsire a normalității, după zeci de ani de existență aberantă. Stânga este o ruşinoasă boală a societății omeneşti şi o boală nu poate beneficia de sprijinul nostru în paritate cu starea de sănătate" (Alex Ștefănescu, „Stânga", în „Zig-Zag", 1993, nr. 12). Pentru o sinteză a locurilor comune din discursul anticomunist, vezi și Andrei Pleşu, Horia-Roman Patapievici, Gabriel Liiceanu, *O idee care ne suceşte mințile*, Editura Humanitas, București, 2014.

nepolitice, după 1989 receptarea lor continuă inerțial în sensul opoziției la cenzura comunistă, prin idealizarea lor hagiografică și prin eliminarea oricărui bemol critic. Întrucât schimbarea polarității valorice se face în primii ani postcomuniști la modul primitiv – tot ce fusese pozitiv sub comunism devine negativ și viceversa –, fasciștii și reacționarii interbelici sunt valorizați pozitiv, cu tot cu aspectele discutabile sau blamabile ale activității lor. (Acest proces nu ia întotdeauna forme evidente; poate fi amintită în acest sens impregnarea „spiritualistă" a romanelor lui Dan Stanca, discipol al simbolologului legionar și antisemit Vasile Lovinescu, transferul de substanță către discipol făcându-se însă într-un sens adesea „camuflat", ce ar merita o investigație separată.) Un prim moment al trezirii din acest somn dogmatic îl reprezintă publicarea în 1966 a jurnalului lui Mihail Sebastian. Dar abia prin asumarea în 2004 de către Statul român, sub președinția lui Ion Iliescu, a Raportului Comisiei Wiesel, se va pune capăt, simbolic, dominației necritice a moștenirii culturale interbelice. Ceea ce nu va împiedica unele figuri care descind din interbelic să continue să beneficieze de valoarea adăugată a acestei apartenențe (Neagu Djuvara, Alexandru Paleologu); majoritatea au convingeri de dreapta și fac afirmații peremptorii de felul: „Nu mai este posibil să zici astăzi că ești de stânga, pentru că stânga este infectată de toate puroiurile posibile"[1].

Al doilea canal al monopolului dreptei (legat de primul prin fantasma unei epoci de aur interbelice la care capitalismul regăsit ar conduce) este acela al ideologiei neoliberale, importată ca terapie de șoc anticomunistă, într-un fel entuziast și necritic, atât de intelighenție, cât și de mașina birocratică a statului postcomunist. Vulgata intelectuală a neoliberalismului[2], formulată în jurul revistei „22" și a Grupului pentru Dialog Social,

1 „Alexandru Paleologu și Andrei Pleșu – Amintiri și anticipări pe tema Noica", în „Dilema", 1993, nr. 12, reprodus în Alexandru Paleologu, *Interlocuțiuni*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 205.

2 Daniel Barbu vorbea despre „dispariția aproape totală desăvârșită a ideilor de stânga după căderea totalitarismului. [...] Marxismului vulgar oficializat de comunism i se opune astăzi un liberalism didactic, format din idei fragmentare, din sentințe și formule mnemotehnice, un liberalism construit din elemente disparate, prelucrate din surse diferite (etică, economie, filosofie) și care recurge cu exclusivitate la logica învățării. Ca și cum acest liberalism expurgat și rudimentar ar fi unicul pedagog al democrației. Recursul la un astfel de discurs liberal elementar și difuz nu are doar rostul de a marca trecerea elitelor de partea ideilor învingătoare. Liberalismul prezintă, în plus, avantajul de a oferi partizanilor săi un fel de scutire etică de a purta povara trecutului, adesea stânjenitor în context democratic" (Daniel Barbu, *Republica absentă*, pp. 116-117).

„consta din formularea unor mituri despre trecutul precomunist glorios al României, nerecunoașterea procesului de modernizare economică petrecut sub comunism și proiecții extrem de optimiste despre viitorul țării în structurile economice ale Occidentului”[1]. Pentru politicile publice, modelul neoliberal este implementat încă de la prima guvernare, cea a lui Petre Roman (1990-1991), continuată de guvernul Theodor Stolojan (1991-1992); după o elipsă relativă manifestată sub guvernul Nicolae Văcăroiu (1992-1996), care încearcă adoptarea unor soluții mixte de elucidare a moștenirii comuniste, va fi reintrodus brutal și rigid sub guvernele dintre 1996-2000 (Victor Ciorbea, Radu Vasile și Mugur Isărescu)[2]. În ce-i privește pe intelectuali, scrierile lui Horia-Roman Patapievici, una dintre vedetele cu decolare verticală a anilor ’90, documentează simptomatic asentimentul entuziast, utopic și diletant față de valorile neoliberale a căror îmbrățișare ar fi urmat să fie necesară și suficientă pentru extragerea României din marasmul comunist. Invitat la extrem de populara emisiune din anii ’90 a lui Iosif Sava, difuzată de TVR2, Patapievici face elogiul capitalismului ca mecanism inefabil definițional, dar perfect funcțional în practică[3] – o viziune naivă asupra capitalismului ca producător inexora-

1 Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*, traducere de Ciprian Șiulea, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014, p. 174.

2 „În primii ani de după 1989, România încearcă să-și negocieze reinserția în capitalismul mondial făcând echilibristică între piață și statul de dezvoltare. Această perioadă de neodezvoltaționism este asociată la început cu un val de demodernizare prin demantelarea unei mari părți a industriei și a agriculturii mecanizate, dar pe la mijlocul anilor ’90 apar primii germeni ai relansării. În ciuda retoricii progresiste a guvernanților zilei, România nu reușește să încastreze social liberalizarea prin edificarea unor structuri de redistribuire a bogăției. Dependența creată de aceste decizii inițiale este accentuată de adâncirea proiectului economic liberal după 1997, proiect care lansează cu adevărat marea transformare capitalistă a României. Continuând demantelarea unei mari părți a industriei fără a pune bazele unei economii postindustriale performante, neoliberalismul românesc declanșează dislocări sociale enorme, care duc la acumularea de inegalități frapante, la precaritatea extremă a majorității populației, la colaps demografic, la fluxuri migratorii dintre urban și rural și, mai ales la valuri fără precedent de emigrație în Europa de Vest. Relansarea economică din anii 2000 se face pe bază de mari investiții străine, dar în condițiile radicalizării ideologice a neoliberalismului românesc aceste investiții nu au facilitat reducerea patologiilor semidependenței, ci mai degrabă permanentizarea lor” (Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare*, pp. 253-254).

3 „[C]eea ce am numit «epistemologia capitalismului» este faptul că el nu admite o definiție. [...] la fel ca și viața, capitalismul este ceva insesizabil: este ceva care există, funcționează te miri cum și, în general ca și cu viața, nu poți să intervii foarte drastic în echilibrul organismului tău fără să-i dăunezi, dacă nu cumva ești specialist. [...] e un echilibru genial să fi sănătos, nu e deloc evident cum este să fii sănătos, noi nu știm cum suntem sănătoși. Noi nu știm de ce trăim... La fel și capitalismul, este un principiu insesizabil, are o epistemologie care nu

bil de bunăstare: „Capitaliștii nu pot prospera decât dacă produsele lor se vând; iar dacă se vând, înseamnă deopotrivă că sunt bune și că societatea are bani să le cumpere. Capitalismul triumfă deplin numai în societățile bogate, pentru că numai acolo profiturile sale sunt mari. Nu mai puțin, dacă țara este săracă, capitalismul tinde să o îmbogățească, pentru a putea la rândul său prospera. Cum? Pornind de la inegalitate (căci concurența înseamnă inegalitate), capitalismul este constrâns să ajungă, prin logica pieței, la restrângerea evantaiului veniturilor, astfel spus, la generalizarea, prin răspândire, a prosperității. [...] societatea capitalistă [...] este singura capabilă să producă prosperitate, și [...] este singura care poate distribui prosperitatea la toate nivelurile societății, prin mecanismul fundamental democratic al pieței libere”[1]. Argumentul lui Patapievici este reductibil la „capitalismul are cei mai bogați săraci” – ceea ce amintește de populara anecdotă cu „URSS are cei mai mari pitici din lume”.

Îndreptarea intelectualilor, din rațiuni diverse, dar finalmente convergente, către valori de dreapta a dus inevitabil la alinierea lor necritică în zona unor partide istorice ca PNȚ-CD și PNL, deși acestea nici nu reprezentau *de facto* moștenirea interbelică (dincolo de continuitatea biografică a unor figuri precum Corneliu Coposu, fostul secretar personal al lui Iuliu Maniu), nici nu aveau obiective politice prea vizionare[2]. Dar această

poate fi descrisă rațional până la capăt [...]. Poți construi ceva ce are o definiție rațională, ceva care poate fi pus sub forma unui algoritm. Socialismul poate fi pus sub forma unui algoritm, pentru că el strică; și atunci, ca orice stricăciune, există o rețetă pentru ea, dar o rețetă pentru capitalism nu există. El, ca atare, nu poate fi construit. El poate fi, cel mult, asimilat, așa cum viața poate fi asimilată, dacă ai noroc să cazi peste formula lui constitutivă. [...] Aici [în România] trebuie un liberalism de cea mai pură speță. Iar liberalismul înseamnă următorul lucru: să creăm condițiile pentru acel schimb de acțiuni și de producere de acțiuni care se cheamă piață liberă, și eliberarea oricărei forme de inițiativă. Liberalism înseamnă spontaneitate, ancorarea unui cadru legal spontaneității și libertății absolute a oricărui tip de inițiatori. [...] [Capitalismul] este un principiu, prin care toată cunoașterea care este dispersată în societate, și pe care, insist, *nimeni*, dar *nimeni* nu o poate verbaliza, adică s-o ducă la el și s-o transforme sub formă de comandă – deci toată această cunoaștere dispersată este pusă la treabă în mod organic și spontan. Asta este tot” (Iosif Sava, *Radiografii muzicale. 6 serate TV cu: Horia-Roman Patapievici, Octavian Paler, Nicolae Breban, Aurel Stroe, Nicolae Constantin Munteanu, George Pruteanu*, Editura Polirom, Iași, 1996, pp. 42-44).

1 Horia-Roman Patapievici, *Cerul văzut prin lentilă*, Editura Nemira, București, 1995, p.188

2 „În afară de nume și o serie de lideri, ele nu au mai fost în nici un fel moștenitoare ale ideologiilor [...] din perioada interbelică. În schimb, au reprezentat politic mai ales interesele foștilor proprietari și, în măsura în care chiar au acționat în această privință, au introdus un competitor suplimentar în bătălia politico-economică purtată în jurul privatizării. [...] Partidele istorice au avut nevoie de mai bine de jumătate de deceniu pentru a crește suficient de mult ca să poată prelua guvernarea și de încă trei-patru ani pentru a-și epuiza programul politic și, prin aceasta, electoratul. [...] Din motive care se

apartenență de fațadă la o falsă continuitate semnalează din nou dorința inteligheției postcomuniste de a-și manifesta anticomunismul. Oricum, ține de ironia istoriei simetria dintre intelectualii și ideologii marxiști care de-a lungul perioadei 1948-1989 încearcă să-și imagineze cum va arăta România după ce, tratată prin terapia modernizării și industrializării forțate, va fi atins stadiul utopic al comunismului; și intelectualii și ideologii dreptei după 1989 care încearcă să imagineze un viitor liberal al României, un viitor în care piața liberă va funcționa ca în teoria liberală, ridicând populația la stadii de bunăstare nemaiatinse. Această simetrie poate fi dusă mai departe: dacă comuniștii dădeau vina pentru dificultățile de parcurs pe greaua moștenire lăsată de sistemul burghezo-moșieresc, ideologii dreptei post-1989 au recurs constant, în încercarea de a explica întârzierea procesului de construcție a României capitaliste, greaua moștenire comunistă, rezistentă la anticorpii pieței libere[1].

Dacă ține de o iraționalitate rezonabilă faptul că de-a lungul anilor ’90 comunismul și cuvintele din arealul său semnalează în ochii multor intelectuali codul roșu al pericolului (deși întoarcerea la comunism devenise, după prăbușirea URSS în 1991 și slăbirea Rusiei postcomuniste sub conducerea ebrientă a lui Boris Elțîn, o afacere cu totul improbabilă), detaliul că, douăzeci de ani mai târziu, alegerile prezidențiale din România anului 2014 vor fi duse tot sub semnul luptei anticomuniste semnalează o lipsă dramatică de substanță a dreptei politice și intelectuale. Totuși, între cele două momente (anii 1990 și anii 2010) se vor

---

întind de la convingeri la pragmatismul politic și până la oportunism, intelectualii activi politic s-au aliat cu partidele istorice, adoptând astfel, de voie, de nevoie, o abordare care îi conducea automat la anticapitalism. Inclusiv prin efortul lor, principala temă politică a privatizării – iar privatizarea era principala temă a schimbării sociale – a devenit problematica restituirii proprietăților naționalizate de comunism. Iar dominanta politică a problematicii a împins-o către mica proprietate, a cărei restaurare aduce voturi, și nu către marea proprietate, mai ales industrială, a cărei constituire ridica mai multe probleme decât rezolva. Ca urmare, din rațiuni politice – și nu culturale sau științifice –, intelectualitatea românească politic activă s-a văzut nevoită să se scufunde, pe de o parte, în trecutul interbelic, iar pe de altă parte, să-și asume sarcina de a legitima și de a susține o ideologie a micii proprietăți, total nepotrivită capitalismului modern” (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 300-302).

1 Totuși, trebuie observat că moștenirea burghezo-moșierească pe care au avut-o de gestionat comuniștii (o Românie distrusă de război, lipsită de infrastructură, cu o populație majoritar rurală, slab alfabetizată, lipsită de acces la serviciile de sănătate etc.) s-a prezentat într-o stare semnificativ mai proastă decât moștenirea comunistă pe care a avut-o de gestionat neoliberalismul postcomunist (zero datorii externe, forță de muncă ieftină și relativ bine pregătită, o infrastructură decentă etc.).

produce o serie de mutații. Evoluția ideologică în perioada post-2000 echivalează cu echilibrarea ideologică treptată a situației acut dezechilibrate din anii '90. În literatură, deși scriitori ca Radu Aldulescu introduc empiric, încă din anii '90, teme sociale, abia prin generația douămiistă agenda ideologică capătă consistență pe zona de stânga, chiar dacă inițial în forme anarhiste (Marius Ianuș) sau de respingere brută a „sistemului" (Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac, Domnica Drumea). Din motive de proximitate istorică a guvernării PSD dintre 2000 și 2004, dar și de contaminare din zona anticomunistă, sistemul este ipostaziat la acești scriitori prin Partidul Social Democrat. La Ianuș, în *Ursul din containăr – un film cu mine* (2002), subintitulat „Interzis bătrânilor libidinoși. O altă realizare a Guvernului Năstase", apare textul „XXXI. Ediția de dimineață. Cântec la tarabă", o exorcizare prin injurii a grilei realității românești, așa cum era ea receptată la nivelul unui individ mișcându-se în lumea precară lumpenculturală a momentului: „Muie FSN!/ Cu toți șobolanii lui și CULTURA lui de șobolani!// [...] Muie Dinamo!// Muie Statul Român!// [...] Muie Facultatea de Litere!// Muie binele pe care ni-l vor părinții!// Muie toți prietenii!/ Cu toată prietenia lor!/ Muie!// Muie integrarea-n UE!// Muie tot ce aveți voi în cap!// Muie păsărelele și floricelele pe câmpii!// Muie filmele dictando!// Muie filmele porno!// Muie A Patra Putere în Stat!/ Numai muie!// Muie NATO!// Muie Războiului împotriva Irakului!// Muie România federalizată!// Muie advărtaizing!// Muie Zapp Mobile!// Muie vouă,/ care mi-ați distrus viața, urmașilor și urmașilor urmașilor voștri/ în veci!"[1]. Această indexare amestecă la grămadă personaje din biografia privată a lui Ianuș cu personaje din biografia lui publică, instituții culturale și instituții politice, obiective strategice ale României și reclamele agresive ale momentului; ideea este a unei senzorialități supraîncărcate de simboluri și obiecte concrete, de relații sociopolitice și de clișee literare, care caută prin această defulare (sinonime gestului de a voma) depășirea momentului de criză. Însă depășirea se va produce, în sens hegelian, nu prin anularea repertoriului de obiecte și simboluri, ci prin integrarea lui conceptuală. Un nivel conceptual plauzibil este atins la începutul anilor 2000[2], mai întâi prin agenda corectitudinii politice

1 Marius Ianuș, *Dansează Ianuș*, pp. 212-214.

2 Pentru o schiță istorică a evoluției stângii teoretice românești în paralelism discordant cu stânga politică, vezi Alex Cistelecan, „O iubire imposibilă", în „CriticAtac", 19 noiembrie 2014, *online*: http://www.criticatac.ro/26796/iubire-imposibil/.

introduse de revista „Observator cultural", care, în articolul-program „Pentru refacerea coerenței culturale naționale", semnat de Ion Bogdan Lefter, indică drept strategie generală „o «ideologie» culturală în sensul cel mai larg al cuvântului", care ar putea fi configurată „prin termeni precum postmodernism, poststructuralism şi studii culturale, europeism şi proamericanism, antinaționalism, antifundamentalism şi antiortodoxism, liberalism şi multiculturalism, prodemocrație şi corectitudine politică". Totuși, „Observator cultural" și, după plecarea lui Ion Bogdan Lefter în 2004, „A(l)titudini" (2006-2009), noua sa revistă, continuă să aibă comun cu dreapta anticomunistă negativarea comunismului ca sursă a disfuncțiilor sociopolitice din tranziție[1] și chiar un blocaj în asumarea stângii ca strategie conceptuală generală (deși, în mod limpede, corectitudinea politică este de stânga, asumarea ei se face în România prin eludarea spectrului sesizat ca infamant). Un grup important pentru o stângă mai apropiată de stânga europeană clasică decât de „stânga americană" a „Observatorului cultural" este cel format în jurul revistei și editurii Idea din Cluj-Napoca, apoi, la sfârşitul celui de-al doilea deceniu postcomunist, coalizat prin platforma CriticAtac (C. Rogozanu, Ciprian Șiulea, Vasile Ernu, Ovidiu Țichindeleanu, Alex

1 Chiar un critic subtil al anticomunismului precum Cristian Moraru vede lucrurile în felul următor: „Comunismul va fi dispărut practic ca sistem politic, dar postumitatea sa culturală și istoria culturală mai lungă pe care România socialistă a perpetuat-o supraviețuiesc în viața de zi cu zi, în mentalități, în cum ne purtăm unii cu alții, într-o performanță civică excesiv structurată între altele de sexism și șovinism" (Cristian Moraru, „Băsescu, c'est nous sau politicul – în teorie", în „A(l)titudini", 2009, nr. 40-42). Aceasta în condițiile în care sexismul și șovinismul fuseseră totuși adversari strategici ai comunismului, fie și raportat la tradițiile românești precomuniste (adică premoderne) în domeniu. Pe de altă parte, Moraru analizează corect caracterul reacționar al anticomunismului de serviciu: „Mereu repetată, pentru că invariabil ratată, ca oricare travaliu fantasmatic, disperata «despărțire» de un comunism altminteri funciarmente monolitic, antipluralist și antiminoritar nu «spune», nu trădează nimic altceva decât asemănarea, consubstanțialitatea dintre antimulticulturaliștii de dinainte și de după 1989, alianța perversă dintre așa-zișii dușmani de moarte. Între ei, distincția – dacă există – nu e de gen, ci de specie. Tirada anticomunistă ascunde o declarație de iubire ideologică, trebuie tradusă ca un acord mai solid decât dezacordul de partid, de retorica de suprafață exersată în hebdomadarul X în loc de săptămânalul Y. Ceea ce această retorică exemplifică, în pofida intențiilor ei disimulatorii, este o situație analoagă recentelor declarații și acte «filosemite» (statui etc.). Așa cum s-a observat prompt [...], acestea nu constituie altceva decât recidive antisemite; în mod analog, atacurile împotriva comunismului camuflează antifrastic o adeziune de principiu – de principiu cultural" (Cristian Moraru, „Homoerotică și homopolitică: antimulticulturalism, anticomunism și retorica vitrinei", în „Observator cultural", 2004, nr. 234).

Cistelecan, Florin Poenaru ș.a.), care editează volume colective[1] și susține o lectură de direcție ideologică a literaturii, cinemaului etc.[2]

Simptomul trecerii de la monopolul dreptei către o partidă mai echilibrată îl reprezintă textul-manifest al filosofului maghiar, fost disident, G.M. Tamás, „Scrisoare către prietenii mei români"[3], publicat în „Dilema" după succesul extremistului Corneliu Vadim Tudor în alegerile din 2000. Tamás atingea o serie de probleme nevralgice, începând cu filiația dreptei în naționalism-ceaușismul antimarxist al anilor '70 („de la începutul anilor '70, în România condusă de Ceaușescu a fost interzis, de fapt, marxismul. Când Ceaușescu a întors vizibil spatele Uniunii Sovietice, el a pactizat cu intelectualitatea de dreapta")[4] și deopotrivă în radicalismul Tinerei Generații interbelice: „Până în ziua de azi, intelectualitatea revoluției românești este preocupată de exegeza spirituală a Gărzii de Fier. [...] Întâlnindu-mă la un moment dat, la Frankfurt, cu domnul Gabriel Liiceanu – care este în prezent poate cel mai influent scriitor teoretician din România – l-am întrebat cum anume dorește să fundamenteze democrația liberală românească pe operele lui Heidegger, Noica sau Cioran? [...] Cum doriți voi, dragii mei prieteni români, să-l criticați pe Vadim Tudor pentru faptul că este fascist, din moment ce izvoarele voastre spirituale – care n-au fost supuse nici unei critici, fiind incriticabile – sunt aceleași cu ale lui?"[5]. Tamás scotea în evidență insensibilitatea cronică a intelectualității „democratice" din România față de problemele sociale reale de dincolo de agenda narcisist-elitistă curentă: „A sprijinit vreodată tabăra democraților români revendicările salariale ale vreunuia – indiferent care – grup de muncitori? S-a solidarizat vreodată cu greviștii? A avut argumente față de criticile referitoare la strategia politică practicată de FMI și Banca Mondială, strategie considerată de mulți absurdă, care a dus la faliment Rusia? A propus vreodată și altceva decât adaptarea și modelarea exterioară la Occident, în timp ce de cele mai multe ori era de acord cu filosofia politicii unui Occident

1 Florin Poenaru, Costi Rogozanu (coord.), *Epoca Traian Băsescu. România în 2004-2014*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.

2 Vezi, ca manifest și exemplu, volumul lui C. Rogozanu *Carte de muncă*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013.

3 G.M. Tamás, „Scrisoare către prietenii mei români" [apărută inițial în „Élet és Iradolom", 15 decembrie 2000], traducere de Anamaria Pop, în Mircea Vasilescu (coord.), *Intelectualul român față cu inacțiunea. În jurul unei scrisori de G.M. Tamás*, postfață de Adrian Cioroianu, București, Curtea Veche Publishing, 2002, pp. 11-20.

4 G.M. Tamás, „Scrisoare către prietenii mei români", p. 13.

5 G.M. Tamás, „Scrisoare către prietenii mei români", p. 15.

dominant (politică liberală, de stat de drept), respectiv cu premisele antimoderniste ale extremei drepte? Și a avut vreun răspuns la erorile comise în Occident?"[1]. Textul lui Tamás a provocat o paletă largă de reacții, mergând de la negarea vehementă de fond până la negarea strategică sau de detaliu[2]. Cu toate reacțiile negative, diagnosticul fusese pus; Pavel Câmpeanu, un vechi marxist, ulterior transformat, în plin Război Rece, în disident anti-ceaușist, confirma succint analiza lui Tamás: „Demarxizarea, ca strategie a anticomunismului, nu s-a desfășurat sub forma unei analize critice evident legitime a slăbiciunilor acestei importante teorii sociale. Procedeul ales a fost negarea neanalitică a marxismului pe calea înlocuirii lui de către un substitut cu desăvârșire antinomic. S-a recurs ca atare la reactualizarea în exces și la celebrarea insuficient diferențiată a unor străluciți gânditori din perioada interbelică, dintre care unii își proiectaseră pentru un timp nevoia de înnoire socială asupra mișcării legionare"[3].

Un alt moment remarcabil al resetării raportului dintre stânga și dreapta este apariția volumului memorialistic revizionist al lui Vasile Ernu *Născut în URSS* (2006). Ernu înlocuiește anticomunismul *de rigueur* din mai toate lucrările memorialistice cu o perspectivă comparată de postfațatorul cărții, Sorin Antohi, cu fenomenul „ostalgiei" literare de pe teritoriul fostei Germanii de Est[4]. Strategia lui Ernu, de revizitare ironică, fără mânie a comunismului, ar fi fost în fond banală dacă ar nu ar contrastat puternic cu tradiția post-1989 a genului. Iată ce spune Ernu: „lumea în care am trăit nu a fost nici atât de rea și nici atât de bună pe cât cred unii sau alții. La această lume din care am ieşit nu ar trebui să ne raportăm cu ură, dispreț, dragoste sau ignoranță, ci trebuie doar să încercăm să o înțelegem și să ne-o asumăm. [...] ceea ce am trăit nu e neapărat «greaua moştenire», ci

1 *Intelectualul român față cu inacțiunea*, p. 17

2 Acestea sunt strânse în volumul amintit – *Intelectualul român față cu inacțiunea*.

3 Pavel Câmpeanu, „Antimarxismul, o formulă ineficientă de anticomunism", în *Intelectualul român față cu inacțiune*a, p. 30.

4 Vezi Sorin Antohi, „Nostalgii sovietice", postfață la Vasile Ernu, *Născut în URSS*, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 237-245: „în 1992, am descoperit [...] la foștii «redegiști» ceea ce mediile numeau *Ostalgie*, nostalgia după Est: durerea lor difuză, cu frecvente accente tragice – erau și marxiști convinși –, dată de dorul regresiv rămas fără obiect, jindul după o lume fantasmatică, fără consistență ontologică (dar cu atât mai reală în memorie, ca un gigantic mădular amputat care persistă fantomatic și doare/ simte sinaptic, ca o noosferă ori un rezervor jungian de arhetipuri subzistând după sfârșitul lumii «reale». Mi-am amintit [...] de formula lui Ionel Teodoreanu, nostalgic al Iașilor stabilit la București: «Iașii nu sunt acolo, ci atunci!»" (p. 239).

un dat, o realitate care e și rea, dar și bună. Important este ce facem cu ea, cum ştim să o gestionăm şi să o valorificăm”[1]. De asemenea el introduce o comparație între represiunea politică din comunism și cea economică din capitalism, comparație și ea banală în afara spațiului românesc, unde totuși în anii următori va deveni frecventă: „între lumea din care am ieşit şi lumea în care am intrat nu există o deosebire fundamentală, ci doar una de nuanțe, de ambalaj. Dacă lumea în care am trăit era axată pe *represiune politică*, lumea în care am intrat e bazată pe *represiune economică*. Sunt două fețe ale aceleiaşi monede. Ambele sunt forme de represiune și de control. Ambele ne controlează și ne subordonează; încearcă să ne transforme în sclavi şi maşini care răspund unor comenzi prestabilite. Ambele spală creiere la fel de perfid şi ne alienează la fel de eficient”[2].

Tabăra intelectualilor de dreapta rămâne totuși pe poziții reacționare. Spre deosebire însă de anii ’90, când hegemonia lor nu permitea existența altor adversari decât cei de paie (Corneliu Vadim Tudor[3], Mihai Ungheanu, Paul Everac[4]), după 2000 stridența inteligheției e tot mai vizibilă. Unele afirmații trimit direct la miturile antisemitismului interbelic; astfel, prezent în 2007 la o dezbatere găzduită de Institutul Cultural Român, criticul literar Dan C. Mihăilescu se trezește vorbind despre faptul că „90% dintre bursele în străinătate pentru studenți sunt finanțate de asociații ale evreimii mondiale”, stângismul acesteia repercutându-se asupra cercetărilor; mai mult, Mihăilescu s-a plâns că, date fiind convingerile sale de dreapta, a „fost persecutat în ultimii zece ani de reprezentanți ai diferitelor mișcări evreiești și cenzurat frecvent”[5]. Situându-se în alt regim de ideologie decât cel interbelic, un membru marcant al Grupului pentru Dialog Social, Andrei Cornea, ajunge să justifice sofistic tortura susținând că tot ce fac Statele Unite este just, date fiind mobilurile ei superioare moral în raport cu cele ale fostelor regimuri comuniste: „[apărarea drepturilor omului] este divizibilă sau, mai precis,

1 Vasile Ernu, *Născut în URSS*, p. 235.

2 Vasile Ernu, *Născut în URSS*, p. 236.

3 Acestuia îi este dedicată o bună parte din volumul de publicistică al lui Nicolae Manolescu *Dreptul la normalitate. Discursul politic și realitatea*, Editura Litera, București, 1991.

4 Vezi recenzia lui Patapievici la *Reacționarul. Eseu moral-politic*, cartea din 1992 a lui Paul Everac: aceasta din urmă „reușește performanța de a exhiba într-un mod remarcabil ravagiile produse în inconștientul culturii comuniste de naufragiul sistemului care i-a alimentat, discreționar și iresponsabil iluziile” (Horia-Roman Patapievici, „Complexul posterității dejucate”, în *Cerul văzut prin lentilă*, p.186).

5 http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-06-20/criticul-dan-c-mihailescu-acuzat-de-antisemitism.html.

a înlătura considerațiile circumstanțiale în favoarea unei tratări în bloc este o mare eroare. Căci circumstanțele (de număr, motivație, modalitate etc.) trebuie să conteze. Firește tortura este, în sine, ceva cumplit, dar, atunci când aceasta pare a fi singura cale de a extrage informații care să salveze sute, poate mii de vieți ale unor civili, mai poate fi ea condamnată cu aceeași vehemență? [...] Regimurile comuniste au întemnițat, torturat, ucis, persecutat nu pentru că populația s-ar fi aflat în pericol, ci pentru că deciseseră, din considerente pur ideologice, că o parte a populației este dăunătoare și că deci trebuie redusă la tăcere, închisă sau exterminată. Se poate atunci face paralela între KGB, STASI, Securitate etc. și CIA? Putem să condamnăm guvernul american, aflat în război cu Al-Qaeda, atunci când s-a făcut atât de puțin împotriva khmerilor roșii, care au exterminat o cincime din populația Cambodgiei? Asemenea paralelisme nu sunt acceptabile decât pentru cineva care pune pe același plan regimurile respective"[1]. Traian Ungureanu, un alt colaborator al organului GDS, revista „22", a oferit în articolele sale sportive mostre de rasism (cu raționamente de felul: echipele africane nu pot performa fotbalistic pentru că nu pot să gândească colectiv[2]); ulterior Ungureanu a devenit principalul reprezentant al cultului personalității președintelui Traian Băsescu, poziție lucrativă care i-a asigurat un loc eligibil pe listele Parlamentului European.

O piesă cât se poate de caracteristică pentru parametrii aerieni ai acestui nucleu hegemonic trăind într-un „cult necrofil al istoriei consumate sau, în cel mai bun caz, al anistoricității, al unui estetism și al unor idei vag «în dialog», dar fără context și ramificații în cotidian"[3], este *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri* (2006), micul volum de conferințe ținute de Andrei Pleşu cu diverse prilejuri peste hotare și „destinate unui public larg"[4]. Astfel, conferința „Ideologiile între ridicol şi subver-

1 Andrei Cornea, „Circumstanțele contează", în „22", 2006, nr. 830.

2 „[D]exteritatea, capacitatea de efort și dispoziția spre jocul gratuit, spre improvizație sunt punctele tari ale unei echipe africane. În schimb, tot ce ține de concentrare, de elaborarea scenariilor de joc, de capacitatea de a pune eficient în joc forța unui sistem și de resursele care permit recuperarea șocurilor psihice e partea slabă a echipei africane" (Traian Ungureanu & T.r.u., „Marele gol african", în „22", 2002, nr. 625).

3 Cristian Moraru, „Băsescu, *c'est nous* sau politicul – în teorie".

4 Volumaşul conține patru conferințe ținute în fața unui public germanic: „Despre bucurie în Est şi în Vest" (deschiderea Festivalului internațional de muzică simfonică de la Salzburg, 25 iulie 2003), „Despre elite în Est şi în Vest" (Wissenschaftskolleg zu Berlin, în seria Conferințelor Ernst Reuter, iunie 2000), „Toleranța şi intolerabilul. Criza unui concept" (Basel, în seria Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen, 21 noiembrie 2003),

siune" pleacă de la premisa că toate ideologiile sunt rele pentru a ajunge la concluzia că toate ideologiile sunt... rele. Ca definiție de lucru este propusă următoarea: „ideologiile sunt construcții rapide de idei, izvorâte dintr-un interes privat sau de grup şi având drept scop modificarea mentalității publice, a instituțiilor şi a vieții sociale. [...] ideologiile nu se preocupă de elaborări ample, nu întârzie în detalii şi n-au timp de analize temeinice. Nu vor să producă *sisteme* explicative, ci *scheme* tranşante, mobilizatoare. Punctul lor de pornire nu e realitatea propriu-zisă, ci un interes de clasă sau de categorie socială. Prin urmare, ideologul nu vrea *să înțeleagă* lumea. Vrea s-o *schimbe*, într-un fel care să coincidă cu principiile și țelurile sale; e, aşadar, o natură mai curând utopică și egolatră. El se crede chemat să decidă asupra modului optim de organizare a lumii şi crede că felul *său* de a înțelege fericirea se potriveşte întregii umanități"[1]. Ironia involuntară a acestei definiție e că pare inspirată din *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, și anume tocmai din pasajul care identifică definirea critică a ideologiei aşa cum apare ea în corpusul marxismului fondator[2] – ceea ce-l aduce pe Andrei Pleşu în postura de a-l exploata pe Marx împotriva comunismului. În prezența unei antipatii constante față de „ideologii" și în lipsa unor coordonate pozitive de identificare și discutare a acestora, ideea care vertebrează sistemul lui Andrei Pleşu și apare pe post de concluzie în trei din cele patru conferințe este că trebuie să avem umor: „Pentru a ajunge la un numitor comun ar trebui ca

„Ideologiile între ridicol şi subversiune" (Landeskuratorium Bayern, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft, 28 noiembrie 2005).

1 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, pp. 117-118.

2 Vezi David Miller (coord.), *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, traducere de Dragan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 2000, p. 366 „Ideologiile sunt constelații de credințe şi expresii cu încărcătură simbolică, prin care lumea este prezentată, interpretată şi evaluată într-un fel menit să modeleze, să mobilizeze, să orienteze, să organizeze şi să justifice anumite modalități de acțiune şi să anatemizeze altele. [...] Accepțiunile moderne date acestui neologism în teoria socială şi politică derivă mai degrabă dintr-o utilizare metonimică ironică a termenului, cu aplicare la toate sistemele de idei care-şi exagerează importanța în constituirea şi transformarea realității. Termenul astfel utilizat sugerează pregnant că această lipsă de realism îşi are sursa în infatuarea sau interesul personal al ideologului, considerat reprezentativ pentru un tip social sau pentru o colectivitate particulară, şi că un asemenea ansamblu de idei îndeplineşte doar funcții propagandistice, chiar dacă cei ce le vehiculează nu vizează deliberat un atare scop. Această conotație retorică adăugată termenului constituie punctul de plecare al dezvoltării date de marxism conceptului de ideologie, folosit de acum ca instrument pentru discreditarea convingerilor, teoriilor şi practicilor adversarilor" (*Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, coordonator David Miller, traducere de Dragan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 2000, p. 366).

și dumneavoastră și noi să avem mai mult umor”[1] („Despre bucurie în Est şi în Vest”); „O foarte consistentă sursă de toleranță, insuficient luată în seamă, este *umorul*”[2] („Toleranța şi intolerabilul. Criza unui concept”); „Pentru a le rezista [ideologiilor], trebuie să rămâi viu, reactiv, neînregimentabil. Şi să-ți păstrezi umorul”[3] („Ideologiile între ridicol şi subversiune”). În rest, sunt indicate soluții banale sau de-a dreptul mistice. Dacă „Despre bucurie în Est şi în Vest” propune reconstrucției europene aritmetica unificării „bucuriilor” („Unificarea europeană va însemna, între altele, și *o unificare a bucuriilor noastre*, o armonizare a experienței bucuriei din Est cu experiența bucuriei din Vest”[4]) și dacă „Despre elite în Est şi în Vest” ajunge, după ocoluri şi reducționime de felul „ceea ce comunismul vizează cu adevărat sunt elitele”, la soluția *deus ex machina* a sponsorului-ctitor („În ce mă priveşte, am în minte un portret ideal al sponsorului «cultural» şi, de altfel, cred că l-am şi întâlnit de câteva ori: e cineva care, după ce a investit cu folos în mari proiecte de educație universitară, în cercetări despre arta guvernării, legislație, liberalism, ecologie și minorități, în programe de revitalizare economică și instituțională, simte nevoia să iasă din circumstanțial, din rezonabilul de primă instanță, pentru a investi într-un joc cu mărgele de sticlă. A finanța instalarea lui Newton sub măr sau navigația utopică a lui Columb s-a dovedit rentabil”[5]), soluția din „Toleranța şi intolerabilul. Criza unui concept” e fără doar şi poate mistică: „Alături de umor, un fundal stimulativ pentru toleranță este credința adevărată, sau, ca să folosesc un termen mai larg, *simțul transcendenței*. Intoleranța este, dimpotrivă, o *supralicitare a imanenței*, o specie de miopie, care monumentalizează diferențele existente în desfăşurarea indefinită a orizontalei, o miopie incapabilă să ia înălțime, să privească lucrurile nu din perspectiva zarvei cotidiene, ci din aceea a unei calme, înalte, atemporalități. Toleranța anticipează sau imită «îngăduința» suverană a lui Dumnezeu...”[6] Fapt cu atât mai ironic cu cât în incipitul conferinței Pleșu luase peste picior pretențiile unui universitar indian de a fundamenta drepturile omului pe *dharma*, un termen parohial-mitologic cu totul exotic în contextul rațional-„universalist” al discuției.

1 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 27.
2 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, pp. 106-107.
3 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 134.
4 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 28.
5 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 67.
6 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 107.

Un raport de etapă al confruntării dintre dreapta și stânga în România postcomunistă trimite la câteva concluzii parțiale. În raport cu dreapta care, deși hegemonică, nu a reușit să treacă de nivelul unor obiective fie anacronice (refacerea justificată „moral" a proprietăților precomuniste), fie idealiste la modul naiv (vizând transformarea capitalistă a României într-o țară a prosperității, în pofida statutului său periferic în raport cu marele capital, care o condamna din capul locului la rolul de furnizoare de forță de muncă ieftină[1]), dar în același timp pragmatice (lipsa unor obiective sociale a fost compensată de elita politică și intelectuală de dreapta de o grijă constantă față de propria autoreproducere), stânga a avut rolul de a insufla o doză de realism critic în dezbaterea publică. Totuși, dat fiind că stânga nu a ocupat poziții de putere după 1989 (guvernele considerate de stânga, organizate în jurul PSD-ului, au avut uneori politici mai capitaliste decât guvernele considerate de dreapta[2]), cu toată capacitatea stângii de a contrabalansa în anii 2000, la nivelul câmpului cultural, monopolul dreptei din anii '90, ea a rămas un actor relativ slab, lipsit de capacitatea de a atrage resurse, de a coaliza instituțional și de a-și impune agenda.

Comunism, anticomunism

Pe 30 decembrie 1989, eseistul și traducătorul Gabriel Liiceanu citește la Televiziunea Română Liberă un text intitulat „Apel către lichele", care rămâne probabil până astăzi nu doar piesa sa cea mai cunoscută, ci și piesa cea mai caracteristică pentru anticomunismul postcomunist[3]:

1 „Nici o economie «în curs de dezvoltare» ce dorește astăzi să devină capitalistă nu are șanse să atingă măcar acea dezvoltare contradictorie pe care a experimentat-o Anglia. Datorită presiunilor competiției, acumulării și exploatării impuse de economiile capitaliste mai dezvoltate, precum și crizelor inevitabile de supraproducție generate de competiția capitalistă, e tot mai probabil ca tentativa de a atinge prosperitatea materială corespunzătoare principiilor capitaliste să stimuleze manifestarea dimensiunii negative a contradicției capitaliste, și anume deposedarea și distrugerea, mult mai mult decât manifestarea beneficiilor sale materiale" (Ellen Meiksins Wood, *Originea capitalismului. O perspectivă mai largă*, traducere și prefață de Veronica Lazăr, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, pp. 287-288).

2 Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 493-494, *passim*.

3 Sintagma „anticomunismul postcomunist" a fost brevetată de Daniel Barbu (vezi Daniel Barbu, *Republica absentă*, pp. 107-121).

> „Sunteți puțini în mijlocul acestui popor, de vreme ce el s-a putut regăsi peste noapte cu o asemenea forță și grație; şi totuşi mulți, dacă ați putut face cu putință, hrăni şi cauționa oroarea vreme de 40 de ani. Vouă, acestor mulți-puțini, vă adresez următoarea chemare:
> Lăsați o respirație mai lungă între ultimul omagiu pe care l-ați scris, între ultima şedință în care v-ați exprimat entuziasmul pentru realegerea lui Ceauşescu la cel de al XIV-lea Congres şi adeziunea grăbită pe care ați venit să v-o dați în zilele în care timişorenii nu terminaseră să-şi îngroape morții şi în care sângele de pe bulevardul Magheru și din Piața Palatului nu se zvântase încă.
> Nu mai strângeți o vreme, bărbăteşte, mâna colegilor voştri şi nu-i mai priviți senini în ochi. Lăsați să se întrevadă o urmă de sfială în privirea voastră. Fiți o vreme stingheri.
> Nu mai apăreți la televiziune.
> Nu mai scrieți în ziare.
> Nu vă mai ridicați glasul decât pentru o scurtă căință, căci altfel îl ridicați din nou în minciună.
> Lăsați cuvintele să spună ceea ce spun; nu mai folosiți o vreme vorbele «demnitate», «libertate», «conştiință», «dreptate», «popor». Nu asasinați aceste cuvinte.
> Renunțați la alibiuri morale spunându-vă că ați făcut neîncetat răul ca să puteți face din când în când binele.
> Să nu vă fie frică, ci doar, din când în când, o lungă şi insuportabilă ruşine. Căutați atunci un părinte care şi-a pierdut în zilele acestea copilul și cereți-i iertare.
> Intrați în noul an meditativi. Şi aprindeți o lumânare pentru cei morți şi pentru voi.
> Iar dacă veți da curs acestei chemări, veți înceta să fiți lichele și veți primi recunoştința noastră. Vă vom iubi”[1].

Există aici mai multe aspecte. În primul rând, aparentul adresant („aparent” pentru că de fapt acesta nu este un dialog, adevăratul public căruia i se adresează Liiceanu fiind galeria formată din cei presupuși a nu aparține clasei „lichelelor”) este surprinzător de imprecis, începând atât cu aspectul definirii cantitative („puțini […] şi totuşi mulți”), cât și cu

1 Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, pp. 5-6.

problemele care recurg dintr-o identificare de clasă (aceasta din urmă ar părea împrumutată din repertoriul de idei al comunismului, al celor vizați de diatriba lui Liiceanu). Sub semnul acestui aspect nebulos al identificării imprecise *qua* clasă a celor vinovați de comunism a stat, de fapt, tot travaliul postcomunist al „condamnării comunismului", al indistincției între culpa individuală și cea colectivă. În ce privește apartenența, în „Apel către lichele", la clasa lichelelor, criteriile de includere sunt de asemenea extrem de vagi: este amestecată identificarea morală (*via* judecăți etice privind oportunismul de moment al celor care trecuseră rapid de la omagierea lui Ceaușescu la omagierea revoluției anticeaușiste) cu identificarea funcțională (lichelele ar fi cei care au susținut comunismul – „ați putut face cu putință, hrăni şi cauționa oroarea vreme de 40 de ani"). O identificare suplimentară – dar nu mai puțin nelămuritoare – se face prin (auto)punițiunea propusă de Liiceanu „lichelelor": retragerea sau suspendarea dreptului la cuvânt (în scris, la televiziune, în contexte informale), retragerea lor din cadrul dialogului[1] (fie și a unui dialog de tip juridic) care ar fi trebuit să însoțească schimbarea sistemului. Acționează, desigur, în această identificare-prin-cuvânt a lichelelor *partipris*-ul de literator al lui Liiceanu, mai sensibil la spectacolul superficial al omagiatorilor decât la cel al decidenților și executanților – o poziție evident diletantă, dar nu mai puțin dominantă după 1989 în mediile intelectuale, care au preferat discursul facil maniheist anticomunist alternativei mai dificile a înțelegerii și explicării sistemului comunist. Aceste imprecizii[2] contrastează cu aparenta claritate cu care Liiceanu sugerează

1 Iată și un portret al caracterului monologic reprezentat de discursul lui Gabriel Liiceanu, creionat de un observator suficient de distant pentru a fi neutru, dar și suficient de avizat pentru a fi credibil: „December 4 [1994]. […] Liiceanu always looking like an effigy, an emperor without an empire. As we were having a smoke out on the landing, he launched himself into a tragic diatribe against Romania and life in a society that denies the possibility of normality. It was a monologue: talking to him means one has to listen to a mixture of complaints spiced up with bragging. He seemed to enjoy himself in the part of the indignant, tragic victim of a corrupt regime. Striking, calculated theatricality" (Ilinca Zarifopol-Johnston, *Searching for Cioran*, edited by Kenneth R. Johnston, foreword by Matei Calinescu, Indiana University Press, Bloomington, 2009, p. 203).

2 Un text complementar este „Meditație despre activist", datat „august 1989" și dedicat „Tovarăşei Olivia Clătici şi tuturor activiştilor care, din vremea facultății, mi-au traversat viața şi şedințele". Textul lui Liiceanu începe printr-o situare teologică de tip catafatic („Activistul nu este un monstru obişnuit. Făcând parte din suita diavolului, el nu este torționarul, călăul, ghilotinatorul. […] El poate fi elegant, cult, inteligent; poate fi palid, suav, prevenitor. Poate avea mâinile albe şi poate cunoaşte limbi străine. […] un asemenea tip nu are pereche în istoria omenirii, el nu poate fi comparat decât cu un sofist antic ajuns

că identifică „lichelele", care ar compune o clasă distinctă, omogenă și diferențiată „în mijlocul acestui popor". Dar aceste imprecizii poetice și patetice, de impact mai mult emoțional decât rațional, au fost de fapt de fapt esențiale, pentru că tocmai ele au făcut posibil arbitrariul indexativ care a aranjat ca după 1989 criteriile de identificare a cuiva drept „(neo) comunist" (dar și drept „colaborator al Securității"[1]) să varieze haotic, în baza unui algoritm prea puțin rațional.

Ecourile acestui text sunt încă vii douăzeci de ani mai târziu, când, în cadrul unui dialog public între Andrei Pleșu și Adam Michnik pe scena Ateneului Român, fostul disident polonez îl admonestează pe Liiceanu, după ce acesta îl interpelase făcând referire la o dispută recentă cu Herta Müller în care autoarea de limbă germană îi acuzase pe intelectualii români de lașitate în vremea comunismului. Liiceanu îl întreabă pe Michnik: „după vizita Hertei Müller, am rămas cu gustul amar că o mână de intelectuali care încercaserăm să nu ne prostituăm cuvintele am fost taxați ca o bandă de lași. După vizita dumneavoastră, rămân cu un gust amar că am fost un procuror prin anii '90. [...] Știți ce le ceream, acum 20 de ani, celor care făcuseră cu putință comunismul? [...] să se dea o vreme deoparte și să nu ne facă nefericiți a doua oară. Credeți că era rău?". „Cu siguranță a fost rău", i-a răspuns Michnik lui Liiceanu: „A fost rău pentru că tu, un filosof remarcabil, un om care a făcut atât de mult pentru cultura românească, ai luat asupra ta stigmatizarea unei anumite categorii de oameni. Nu oameni concreți, X sau Y, ci o categorie. Ai spus «comuniști», iar eu spun că cea mai mare nefericire a secolului al XX-lea este generalizarea. Omul răspunde pentru ceea ce a făcut el"[2].

Adevărul este că acei indivizi concreți X sau Y cărora Liiceanu le cerea în bloc să se retragă nu doar că au existat într-o realitate mai trivială decât aceea pură din textele lui Liiceanu (o realitate trivială în care au trebuit să se reconvertească profesional sau doar ideologic – trecând de pildă, în cazul ziariștilor, de la elogierea politicii ceaușiste la elogierea

la putere la curtea lui Stalin") și sfârșește printr-o stupefacție apofatică: „Fenomenologia activistului... Nu ştiu să o fac. El se sustrage analizei. Nu-l pot înconjura decât cu uimiri şi interjecții. El s-a ivit dintre noi, dar dintr-un adânc pe care privirea noastră nu-l poate pătrunde. El vine dintr-un noi de dincolo de noi. E aburul unui infern inaccesibil" (Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, pp. 7-9).

1 Vezi Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivelor Securității,* Editura Polirom, Iași, 2013, cel mai echilibrat studiu asupra impreciziilor, manipulărilor și arbitrarietăților care au caracterizat subiectul.

2 „Dilema veche", 2011, nr. 369.

lui Corneliu Coposu –, în care au trebuit să-și continue viața și să-și câștige existența pentru ei și pentru familiile lor cu singurele mijloace pe care un scriitor le are la îndemână), ci au și produs o literatură relativ amplă cantitativ, care a trecut însă neobservată într-un *mainstream* cultural decis să ignore toate vestigiile vechiului regim. O lucrare sistematică asupra acestei literaturi „invizibile" a scriitorilor și a nomenclaturiștilor scriitori care au continuat să publice după 1989 ar revela o întreagă lume – importantă nu atât literar sau estetic, cât mentalitar, sociologic și ideologic. În fond, grație acestui fapt, cărțile și eseurile lui Liiceanu nu au rămas simple monologuri, în ciuda aparențelor și chiar a programării lor în acest sens. De pildă, eseului despre activiști al lui Liiceanu, dedicat „tovarășei Olivia Clătici" și compus dintr-o cascadă de întrebări retorice („Ce este în mintea lui? Ce este în mintea lui atunci când răul a îmbătrânit, s-a aşezat, se lăfăie, ce este în mintea lui când nu se mai poate amăgi că, o vreme, serveşte o cauză dreaptă cu mijloace schimonosite? că există duşmani la pândă? Ce este în mintea lui când rămâne singur față în față cu răul pe care l-a slujit, cu victoria lui şleampătă? Când ştie că totul a fost minciună, că el este profitorul, singurul profitor al acestei nelumi?"[1]), i-a răspuns chiar Olivia Clătici, în mai multe volume memorialistice[2] în care confecționează, la rându-i, un portret robot al anticomunistului de serviciu oportunist: „Nu are nume, e un prototip, e doar Domnul X, un elitist de primă mână, un multicultural, un european, un cetățean al lumii. În «comunism» a trăit bine datorită socrului său, fruntaș în ierarhia de partid și de stat. A beneficiat de burse în țară și la Paris (obținute pe merit sau pe căi mai puțin drepte), s-a plimbat pe jumătatea globului"[3]. De asemenea, volumul lui Liiceanu *Dragul meu turnător* (2013), exercițiu parțial documentar, parțial ficțional scris în marginea propriului dosar de urmărire de înainte de 1990, găsește un partener de dialog (fie și unul mai curând primitiv și umoral) în cartea-răspuns a lui Octavian Chețan *De ce, domnule Liiceanu? Însemnări pe marginea unor derapaje și „ficțiuni"* (2015). Chețan (fostul redactor-șef al Editurii Politice și al „Revistei de filosofie"), acuzat de a fi prezentat rapoarte la Securitate cu privire la Liiceanu, prezintă faptele din *Dragul meu turnător* din perspectiva propriei biografii, propunându-și să de-

1 Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, pp. 8-9.

2 Olivia Clătici, *Opțiuni politice... experiențe politice*, Casa de editură și librărie „Nicolae Bălcescu", București, 2007; Olivia Clătici, *Nu privesc înapoi cu mânie*, Editura Bibliostar, Râmnicu Vâlcea, 2011.

3 Olivia Clătici, „Domnul X elitistul – produs al «revoluției»", în *Nu privesc înapoi cu mânie*, p. 124.

maște „rememorarea unor evenimente care vi se par cvasi-catastrofale, înscrise pe un răboj propriu care se vădește, de fapt, sufocat de calcule și supoziții încrâncenate”[1].

Valorificarea moștenirii interbelice[2]

Până în momentul revelării în 1996 a jurnalului său ținut între 1935 și 1944, Mihail Sebastian era considerat un autor de raftul al doilea. Jurnalul a delimitat începutul confruntării intelectualității româneşti postcomuniste cu moştenirea ei interbelică: proces traumatic şi lent, blocat în diverse faze și noduri de factori proveniți și din fondul protocronist, nutrit din bagajul naționalismului interbelic, și din fondul anticomunist, care transformase „epoca de aur” interbelică într-o utopie escapist-disociativă față de „epoca de aur” comunistă, și din fondul unui patriotism genuin, bine-intenționat, dar de cele mai multe ori semidoct. Dacă lumea culturală românească era pregătită să primească și să proceseze memoria anilor ’50 și ’80 comunişti (metaforizabilă prin dubletul Închisori & Frig), ea era sensibil mai inaptă să asume (intelectual, întrucât trecerea timpului eliminase în bună parte, prin moartea protagoniştilor, problema contingent-penală a unor culpe individuale și concrete) memoria victimelor antisemitismului românesc din perioada interbelică și belică. Paradoxul acestui proces e parcursul lui comunist: comunismul şi-a criticat propriile erori (din anii ’50, dar şi ulterioare), dar a ales să păstreze tăcerea asupra rolului jucat de România în Holocaust. Prin romane precum *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), editate în timpul comunismului în sute de mii de exemplare, intelectualitatea românească avusese prilejul să ia contact, prin intermediul ficțiunii (dar a unei ficțiuni bine documentate), cu anii ’50[3]. Dar un rol similar pentru anii ’30 sau pentru prima parte a anilor ’40 nu fusese încă jucat. Jurnalul lui Mihail Sebastian a avut şansa să intre într-un asemenea rol paradigmatic. În spațiul eterogen și intens colorat emotiv al reacțiilor determinate de apariția jurnalului pot fi izolate patru modele principale:

1 Octavian Cheţan, *De ce, domnule Liiceanu? Însemnări pe marginea unor derapaje și „ficțiuni”*, Editura Semne, București, 2015, p. 9.

2 Acest subcapitol reprezintă în același timp o sinteză și o extindere a unei părți din cartea mea *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

3 În *Delirul* (1975), Marin Preda era mult mai reținut față de participarea la Holocaust a Statului Român decât avea să fie în raport cu închisorile dejiste în *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980): paradox al sistemului de libertăți şi cenzuri din România comunistă...

1. *Lectura conspirațională* include teoriile conform cărora jurnalul lui Sebastian ar fi fost editat prin inițiativa și cu concursul – manifestat inclusiv la nivel de tăieturi şi de montaj – unei oculte iudaice, având ca țel (re)punerea pe tapet a vinovăției româneşti în persecutarea evreilor în cursul deceniilor patru și cinci. Astfel de reacții au venit preponderent din zona rău famată a presei de extremă dreapta; discutarea lor ar fi fastidioasă, fiind suficientă simpla consemnare. Preponderent, nu şi exclusiv; o probează, printre altele, un articol al rafinatului scriitor Radu Mareş, în care cele câteva vandalizări din cimitirele evreieşti petrecute după 1990 sunt considerate a fi înscenări organizate de o ocultă având ca interes „lansarea temei «Holocaustul românesc»"[1]. Mai merită menționat ecoul unor astfel de poziții în cartea despre Mihail Sebastian a Martei Petreu; potrivit cercetătoarei de la Cluj-Napoca, în corpul editorilor lui Sebastian a existat o conspirație ce ar fi urmărit ascunderea de probe privind nu doar presupusul extremism de dreapta al lui Sebastian, ci și „pamfletele" sale literare (cu consecința regretabilă de a pune semnul egalității între fascism şi cronici literare negative)[2].

2. *Lectura de identificare* a cumulat emoțiile genuine ale unor cititori (unii profesionişti) care au oprit interpretarea la travaliul empatizării cu un subiect-Sebastian obținut de regulă printr-un proces de idealizare orientat fie asupra omului, fie asupra scriitorului, fie asupra evreului, fie asupra tuturor acestor tipuri.

3. *Lectura instrumentală*: în cadrul acesteia, jurnalul a fost mai degrabă utilizat decât interpretat – cu diverse scopuri, dintre care pot fi indicate cu precădere mizele ideologice (comparația Holocaustului cu Gulagul), inchizitoriale (epurarea propozițiilor „tari" din jurnal de orice

1 Radu Mareş, „Pentru binele cauzei", „Vatra", 2007, nr. 9-10.

2 „Mistificarea a fost dusă la bun sfârşit după 1990, prin complicitatea celor care au ştiu adevărul, dar fie l-au tăcut, fie au scris neadevăruri pioase şi conjuncturale. Mi-e greu să cred că Z. Ornea, care ştia totul despre interbelic, nu a ştiut cum stau lucrurile cu Sebastian; în orice caz, situându-se pe linia neadevărului, marele istoric al ideilor i-a certificat lui Sebastian imaginea falsă de democrat «apolitic», care ar fi rezistat în 1933 lui Nae Ionescu şi «contaminării care făcea mereu victime». Mi-e greu să cred că editoarea lui Sebastian, care a început o ediție de *Opere* complete [...], nu a ştiu nimic când a vorbit despre «perspectiva fundamental democratică a gândirii sale» [...]. Felul cum au fost alcătuite şi după 1990 antologiile selective din publicistica scriitorului, inclusiv masivul *Jurnal de epocă* (adică lăsând pe dinafară textele politic şi literar compromițătoare, de la articolele propriu-zis politice la pamfletele contra lui Lovinescu, Ralea, Călinescu, Ibrăileanu, de pildă), este dovada retuşării *premeditate* a chipului lui Sebastian" (Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său. Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, Editura Polirom, Iași, 2009, pp. 253-254).

context sau nuanță şi repetarea lor ca adevăruri matematice) sau chiar personale (în măsura în care intensitatea dezbaterii din jurul lui Sebastian putea naşte convingerea că simpla poziționare față de *Jurnal* ar fi în măsură să acționeze ca operațiune de *branding* personal).

4. *Lectura critică* se referă la încercările de a raporta intențiile textului sau ale autorului la contextul lor istoric.

Este caracteristic pentru tipul de ecou repurtat de *Jurnalul* lui Sebastian faptul că textul interpretativ cu cel mai mare impact l-a avut conferința lui Gabriel Liiceanu „Sebastian, mon frère”[1] – un text care-şi bazează presupozițiile pe o combinație de lectură empatică și de lectură instrumentală. Pe urmele lui Vasile Popovici[2], care îşi descoperise „evreitatea” în urma lecturii jurnalului, Gabriel Liiceanu, în cadrul unei conferințe ținute la sediul Comunității evreieşti din România, la 13 aprilie 1997, apelează la specia „vieților paralele” şi suprapune biografia lui Sebastian peste propria viață, observând corespondențele structurale între victima de rasă a fascismului (Sebastian) şi victima de clasă a comunismului (Liiceanu însuși). Ceea ce îi permite ultimului să poată recunoaşte în Sebastian un „frate”, în condițiile în care în cazul Sebastian vede simbolul și avangarda rezistenței individului la (o)presiunea maselor şi ideologiilor (Sebastian fiind, ca evreu, „*Vorläufer*”[3], „înaintemergător”, „un premergător în propria noastră condiție”). Din frăția victimelor decurge teza înrudirii între Gulag și Holocaust, dragă traducătorului lui Heidegger[4], care o preia de la Monica Lovinescu (o apărătoare în-

1 Însăși sintagma din titlu este foarte ambiguă, dată fiind originea ei într-un text mai vechi („Meditație despre activist”), în care Liiceanu scria: „Se spune că atunci când răul survine, țâşneşte, se întruchipează, el ne reprezintă pe toți cei din mijlocul cărora s-a născut; că el suntem noi, sau măcar o parte din noi, că el este răul din noi în extaz. (S-a spus: «fratele meu, Hitler».) Dar aş putea oare spune: *Oh, activiste, oh, mon frère!?* La ce ar răspunde asta? Aş vrea, ca să-l pot înțelege, să mă recunosc în el. Şi nu o pot face” (Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, p. 9).

2 Vasile Popovici, „Evreitatea mea”, în „Orizont”, 1997, nr. 2, reprodus în Iordan Chimet (ed.), *Dosar Mihail Sebastian*, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2001, pp. 75-77.

3 În 2010, în cadrul unui dialog cu Herta Müller, nici el lipsit de ecouri contradictorii, Liiceanu avea să reia imaginea „*Vorläufer*”-ului, proiectând-o de această dată asupra scriitorului generic și, în speță, asupra unei scriitoare care nu a făcut din critica la adresa regimului comunist literatură de sertar.

4 Una dintre rădăcinile cele mai vechi ale comparației dintre Holocaust și Gulag poate fi găsită în corespondența din 1947-1948 dintre Heidegger şi Herbert Marcuse. Astfel, în scrisoarea din 20 ianuarie 1948, Heidegger, răspunzând reproşurilor lui Marcuse de a se fi asociat cu regimul nazist, scrie următoarele: „La acuzațiile îndoielnice pe care le lansați contra «regimului care a omorât milioane de evrei, care a transformat teroarea într-un fenomen cotidian și care a transformat tot ce ține de ideile de spirit, libertate ori adevăr în antonimul lor însângerat», n-am de adăugat decât că dacă ați

verșunată a comparației în sensul minimalizării Holocaustul românesc raportat la crimele regimului comunist)[1]: pretext pentru Liiceanu de a medita cu tristețe asupra felului în care victimele Holocaustului (evreii) s-au transformat în „călăii" Gulagului: „cum de e cu putință ca acela care, într-un ceas al istoriei, purtase uniforma victimei să o îmbrace acum pe cea de călău? [...] Când parte dintre fostele victime ajunseseră, iată, în situația stranie de a face cu putință o altă calamitate a istoriei (sau măcar de a profita de pe urma ei), nu rataseră ele şansa de a fi pus definitiv capăt suferinței tocmai prin extrema lor suferință?"[2]. Teza că evreii ar fi adus şi încorporat comunismul în România ține în mod intim de vulgata antisemitismului românesc din perioada naționalismului ceauşist şi de după căderea comunismului; fapt care transformă prezența ei în textul lui Gabriel Liiceanu, fie și într-un punct necentral al argumentului, într-un detaliu stânjenitor. Reacțiile nu au întârziat să apară, vizând atât echivalarea prea liberă a victimelor Holocaustului cu victimele comunismului, cât și persistența – caracterizată de Michael Finkenthal ca antisemită[3] – în paradigma metafizică sau esențialist-et-

substitui cuvântul «evrei» prin «est-germani» [germanii din teritoriile răsărite, ocupate de armatele sovietice], atunci tot ce spuneți ar fi adevărat și pentru unul dintre Aliați, cu diferența că dacă tot ce se întâmplă din 1945 încoace este cunoscut de toată lumea, teroarea criminală a naziştilor nu a ajuns la cunoștința poporului german". Răspunsul lui Marcuse, din 12 mai 1948, exprimă stupefacția față de ieşirea lui Heidegger „în afara spațiului în care dialogul este posibil – în afara Logosului. Numai şi numai dintr-o astfel de dimensiune a logicii este posibil să explici, să relativizezi [*auszugleichen*], să «înțelegi» o crimă spunând că şi alții au făcut la fel" (vezi Herbert Marcuse, *Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. I: *Technology, War and Fascism*, edited by Douglas Kellner, Routledge, London – New York, 1998, pp. 266-267).

1 Vezi Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, Editura Polirom, Iași, 2005, pp. 382-383. Vezi, dintre mai multe exemple, Monica Lovinescu, *Jurnal inedit. 2001-2002*, Editura Humanitas, București, 2014, , pp. 50-51, însemnarea din 3 martie 2001 având ca obiect cartea lui Norman G. Finkelstein *The Holocaust Industry* (2000): „Din text, dar şi din notele bibliografice, realizez că în America dezbaterea e dusă de mai multă vreme asupra rostului acestui «monopol al Răului suferit», acestui tabu în jurul tezei «unicității» Holocaustului şi interdicției comparației cu Gulagul sau cu oricare altă formă de genocid. Cred că Norman G. Finkelstein duce până la ultimele consecințe argumentația şi vâna sa pamfletară, dar [...] el are dreptate când susține că negaționismul este întreținut de «industria» cu pricina, al cărei mare preot rămâne Elie Wiesel (împotriva căruia se dezlănțuie autorul). Îşi poate îngădui orice exces, dat fiind că maică-sa şi taică-său sunt supraviețuitori ai lagărelor naziste în care a pierit restul familiei".

2 Gabriel Liiceanu, „Sebastian, *mon frère*", conferință din 13 aprilie 1997, reprodusă în „22", 1997, nr. 17, reprodusă apoi în Gabriel Liiceanu, *Declarație de iubire*, Editura Humanitas, București, 2015.

3 Michael Finkenthal îi răspunde astfel lui Gabriel Liiceanu, care vorbise despre evreu ca „*Vorläufer*": „Evreul nu a fost chemat în lume pentru a deveni un explorator al morții, nici

nică a evreului tipic. În acest ultim sens poate fi citat comentariul lui Leon Volovici, care îi reproşează lui Liiceanu că „îşi asumă, poate cam pripit, o «evreitate», pentru a sugera o identitate şi o solidaritate în suferință cu Sebastian"; dar Liiceanu ar intra în „logica colectivului", întrucât recurge la „stereotipul evreului-exponent, o străveche creație simbolică a culturii europene": potrivit acestui clișeu, indiferent de cum se comportă un evreu, el „reprezintă «evreitatea», are un «rol» în diverse scenarii filo sau anti, impus de ceilalți. Realitatea concretă a individului sau realitatea concretă a istoriei unei colectivități nu contează, pentru că evreul-exponent e mereu responsabil de tot ce fac «evreii», fie ei religioşi, atei, comunişti sau chiar convertiți"[1]. O altă polemică provocată de jurnalul lui Sebastian a fost cea dintre Nicolae Manolescu (un campion al inconsecvenței[2] în materie de discutare a antisemitismului, de la apărarea negaționistului Roger Garaudy în 1998, în numele libertății de expresie, la sancționarea în 2005 a unor redactori de la revista „Viața Românească" pentru a fi publicat texte susceptibile de negaționism ale lui Paul Goma) și Norman Manea. În articolul „The Incompatibilities", publicat în „The New Republic" din 20 aprilie 1998[3], Manea critica un articol de Manolescu pentru „confuzia de termeni" prin care trata chestiunea discutării trecutului antisemit al unor intelectuali ca Eliade şi Cioran: „Într-un editorial intitulat «Vânătoarea de vrăjitoare», directorul importantei reviste «România literară» deplângea oprobriul public prelungit împotriva lui Céline și Hamsun, deplora campania «israeliană» contra lui Eliade, recenta dezbatere din Franța în legătură cu trecutul legionar al lui Cioran, ca și «exagerările» din *Jurna-*

pentru sine, nici pentru alții. A-l defini ca atare este deja un act de agresiune (în ciuda aparenței de act de admirație); şi el are dreptul să creadă că are o misiune, cum are românul, sau japonezul, sau oricare altul. Dar nimeni nu are dreptul de a impune o misiune altuia, fie ea şi cea mai nobilă din lume. Nici *a priori*, nici *a posteriori*. Fiindcă în ambele cazuri «misiunea» este o justificare a prigoanei. Toate metaforele despre «trăirea sub o altă densitate» sau precipitarea mizeriei întru esența condiției umane sunt sau vorbe lipsite de noimă, sau manifestări ale unui antisemitism latent" (Michael Finkenthal, „Scrisoare deschisă fratelui Gabriel", în „22", 1997, nr. 25, reprodus în Iordan Chimet (ed.), *Dosar Mihail Sebastian*, p. 12).

1 „Leon Volovici în dialog cu Gabriela Adameşteanu", în „22", 1997, nr. 27, reprodus în Geo Şerban (coord.), *Sebastian sub vremi. Singurătatea şi vulnerabilitatea martorului*, caiet cultural (6) al revistei „Realitatea evreiască", Editura Universal Dalsi, Bucureşti, f.a., p. 247.

2 Câteva dintre aceste inconsecvențe sunt enumerate în Michael Shafir, *Între negare și trivializare prin comparație. Negarea Holocaustului în țările postcomuniste din Europa Centrală și de Est*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 41-42.

3 Versiunea în limba română – „Incompatibilitățile", în „22", 1998, nr. 23, reprodusă în Norman Manea, *Laptele negru*, Editura Hasefer, București, 2010, pp. 244-266.

lul lui Sebastian. Aceasta deși condamnarea publică (deloc unanimă) a lui Céline și Hamsun nu a împiedicat recunoașterea distincției lor literare, deși vinovăția nici nu era necesar atribuită scrisului lor, ci colaborării cu naziștii. Descriind comentariul critic într-o societate deschisă drept «vânătoare de vrăjitoare» și comparându-l cu represiunea comunistă a vieții intelectuale, editorialul din «România literară» promova o șocantă confuzie de termeni". Manolescu i-a dat replica în articolul „Ce înseamnă să fii rasist", reducând toată discuția la presupusa frustrare a lui Manea vizavi de nerecunoașterea sa ca scriitor de către Manolescu[1]. După încă un răspuns al lui Manea[2], Manolescu va continua prin luări de poziție care, complementar cu pronunțarea sa pro-Garaudy[3], vor fi considerate de un specialist în materie „similare cu cele ale unui Dan Zamfirescu, autorul *Războiului împotriva poporului român* [1993]"[4] și vor aduce o serie de ecouri caustice, interne și internaționale, la adresa criticului literar. Dar Norman Manea încă din 1992, când publicase în SUA articolul „Felix Culpa", dedicat discutării moștenirii fasciste a lui Mircea Eliade (într-un stil elegant-moderat), devenise în România un revelator al rezistenței inteligheției la acceptarea și asumarea trecutului și vinilor României în Holocaust[5]. Reacționând în 1992 la „Felix Culpa", Monica Lovinescu introducea comparația sa favorită între Holocaust și Gulag, cu implicația că prin discutarea primului s-ar urmări ocultarea celui de-al doilea, și un argument *ad hominem* la adresa lui Nicolae Tertulian, fost critic realist socialist în anii '50 (dar într-o versiune relativ liberală în context), ulterior emigrat în Franța: „nu e simptomatic că un fost comunist ca N. Tertulian încearcă la Paris să continue procesul lui Heidegger [...]?"[6]. O caricatură involuntară (într-un text serios în intenție) a modului iresponsabil în care intelectuali de dreapta au pus problema Holocaustului românesc a oferit-o Alex Ștefănescu într-un atac la adresa aceluiași Norman Manea (socotit „un scriitor lipsit de talent, judecând după cărțile filosofarde și prolixe pe care le-a publicat

1 Nicolae Manolescu, „Ce înseamnă să fii rasist", în „România literară", 1998, nr. 19.

2 Norman Manea, „Lectura infidelă", în „22", 1998, nr. 23, reprodus în Norman Manea, *Laptele negru*, pp. 266-273.

3 Nicolae Manolescu, „Holocaustul și Gulagul", în „România literară", 1998, nr. 9.

4 Michael Shafir, „O tragicomedie în desfășurare?", în „Sfera politicii", 1998, nr. 61.

5 Pentru o minuțioasă și problematizantă reconstituire a dosarului Norman Manea–Mircea Eliade, vezi Claudiu Turcuș, *Est*-etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012, pp. 191-216.

6 Monica Lovinescu, „Câteva confuzii", în „22", 1992, nr. 10.

în România", cu „o atitudine de megaloman agresiv") pentru „un articol în care, printre altele, acuză societatea românească de azi că «ezită să-și recunoască propria contribuție la Holocaust»": „ca membru al societății românești de azi", pretindea Ștefănescu, „refuz să-mi recunosc vreo contribuție la fapte săvârșite înainte ca eu să mă nasc. Ceilalți membri ai societății pot să reacționeze cum vor, dar eu, independent de reacția lor, nu admit să fiu culpabilizat în vreun fel. [...] Eu, unul, n-am făcut niciodată rău vreunui evreu pentru că este evreu. Și nici nu știu vreun evreu (în afară de Norman Manea) care să-mi fi făcut rău pentru că sunt român. Protestez, deci, împotriva acuzațiilor sale abuzive, care îmi aduc grave prejudicii. Printre altele, aceste acuzații tulbură relațiile mele – până acum firești – cu evreii. Cum să mă mai port de acum înainte când întâlnesc un evreu? Să stau cu ochii în pământ, considerându-mă vinovat față de el prin apartenența mea etnică? Sau să caut, la rândul meu, dovezi că și coreligionarii săi i-au oprimat cândva pe români, ca să nu mă simt mai prejos?"[1]. Această reducere trivială a problemei răspunderii României față de Holocaust la biografia lipsită de pată a lui Ștefănescu dovedește, dincolo de cecitatea conceptuală de altminteri caracteristică criticului în cauză, o mostră de insensibilitate morală care ar putea fi considerată doar pasager iresponsabilă, dacă nu ar fi simptomul unei poziționări constant coerente a lui Ștefănescu în raport cu trivializarea Holocaustului[2].

Însă cazurile de mai sus sunt totuși benigne în raport cu tentativele grobiene de negare a Holocaustului (scrierile lui Radu Theodoru[3], inițial membru al Partidului România Mare, sunt referințe clasice în materie), de introducere a evreilor ca agenți antiromâni în narațiunea unui „Holocaust împotriva culturii române"[4] sau de reabilitare a Mișcării Legionare. În ce privește ultimul caz, una dintre principalele forme de reabilitare a fost disocierea legionarismului de celelalte specii ale fascismului generic (uneori cu adagioul că legionarii ar fi fost achitați în cadrul procesului

1 Alex. Ștefănescu, „Protest", în „România liberă", 1998, nr. 2499.

2 Vezi trimiterea la gestul lui Elie Wiesel, care „făcuse imposibilitatea ca, aflat la Sighet, să refuze să viziteze Memorialul Victimelor Comunismului și al rezistenței, [și] i-a culpabilizat încă o dată pe români (omițând să deplângă și tragedia pe care au trăit-o ei înșiși, în timpul comunismului)" (Alex Ştefănescu, „Demnitate", în „România literară", 2010, nr. 49-50).

3 Un rezumat al acestora există în Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, pp. 356-347.

4 Vezi lucrarea lui Mihai Ungheanu *Holocaustul culturii române. Ipoteze de sociologie literară (1944-1989)*, Editura D.B.H., 1999.

de la Nürnberg – un fals întreținut de Ion Coja[1] ș.a. și demascat de numeroase ori[2], dar cu o circulație imbatabilă), schemă aplicată mai mult sau mai puțin fățiș. Chiar Alexandru Paleologu afirma în 1993 că „legionarii nu seamănă, în fond, nici cu fasciștii, nici cu naziștii"[3], implicând o diferență pozitivantă oferită de credința lor ortodoxă. Monica Lovinescu, inspiratoarea mai multor poziții de comparație minimalizatoare a Holocaustului cu Gulagul, îi reproșase lui Marin Preda în anii '70 că ar fi produs în *Delirul* o mistificare a Mișcării Legionare, mai pozitive, chipurile, decât reieșea din roman[4]. Însă exemplul cel mai clar de încercare de recuperare a Mișcării în mediul cultural central îl oferă Sorin Lavric într-o carte despre Noica intitulată *Noica și Mișcarea Legionară* (2007), în care pretinde că oferă „pelicula netăiată a filmului interbelic", insistând asupra „adevărului" pe care ar fi avut „curajul" să-l spună[5]. Partea bizară (doar aparent, dat fiind mobilul lui Lavric) este că „adevărul" său se bazează pe narațiunile orale a șapte legionari interbelici care nu-și depășiseră convingerile[6]: „Acești șapte oameni, fiecare în felul lui și fiecare cu

1 Pentru repertorierea negaționismului lui Coja la nivelul bibliografiei anului 2002, vezi Michael Shafir, *Între negare și trivializare prin comparație*, pp. 94-97. Vezi și Michael Shafir, „Unacademic academics: Holocaust deniers and trivializers in post-Communist Romania", 2014, *online:* http://dx.doi.org/10.1080/00905992.2014.939619.

2 Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, p. 363.

3 Alexandru Paleologu, *Interlocuțiuni*, p. 206.

4 „Surprinzând pe legionari în faza dinainte de rebeliune și în timpul ei, descriindu-i ca pe niște «nebuni», «criminali» și «sadici» (dar uitând să descrie și amploarea rebeliunii dezlănțuită de generalul Antonescu – aproximativ 8 000 de legionari arestați), autorul ne oferă un tablou pătimaș al acestei perioade și ne întrebăm dacă, la aproape 35 de ani de la aceste întâmplări, după ce vinovați mai puțin vinovați, și chiar nevinovați au plătit și răsplătit, în toate închisorile țării, ne întrebăm dacă n-ar fi mai interesant, și în orice caz mai obiectiv, să întreprinzi în sfârșit o analiză a acestei mișcări, nelimitând-o la explozia rebeliunii" (Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960–2000*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014, p. 282). Pentru că Preda n-ar fi vorbit în *Delirul* și de crimele stalinismului, Monica Lovinescu considera romanul „o sfidare a memoriei și un eșec moral" (p. 285).

5 „[A]m îndrăznit să spun adevărul"; „Ce supără în carte sunt adevărurile pe care le spun"; „în privința detaliului istoric pot să greșesc – o dată, un nume de persoană sau o localitate –, dar în privința adevărului nu pot să greșesc. Acesta e adevărul lui Noica și al perioadei interbelice. Acesta e filmul întreg, chit că ne place sau nu să-l vizionăm". Toate citatele din Sorin Lavric cuprinse în acest paragraf sunt preluate din articolul său „Sub semnul polemicii", în „Cultura", 2008, nr. 5.

6 „În total șapte oameni: verii primari ai lui Noica (Mircea și Adina Casassovici), doi colegi de celulă de la Jilava (Gheorghe Jijie și Vasile Blănaru-Flamură), un coleg de facultate (Mircea Nicolau), prietena de familie Simina Mezincescu și, în fine, medicul personal al lui Codreanu (Șerban Milcoveanu), care îl cunoscuse pe filosof [Noica] în timpul guvernării legionare" (Sorin Lavric, „Sub semnul polemicii"). Iată, pentru a mă limita la un singur exemplu, câteva dintre afirmațiile lui Mircea Nicolau – martorul infatigabil al lui Lavric –, tipărite în cartea lui de convorbiri cu Gabriel

subiectivismele și obsesiile sale, mi-au desfășurat în fața ochilor pelicula netăiată a filmului interbelic. Într-un cuvânt, m-au făcut să văd ceea ce cărțile de istorie îmi ascunseseră: scenariul acelei epoci și piesa istorică căreia Noica îi fusese contemporan. Aceștia șapte sunt oarecum co-autorii cărții: dacă nu i-aș fi prins în viață pe ultima sută de metri, n-aș fi putut-o scrie". Iată cum Mișcarea Legionară își scria încă o dată istoria, de această dată cu concursul Editurii Humanitas (locul unde a apărut cartea „coautorului" Lavric).

Autonomia esteticului[1]

Istoria de aproape un secol şi jumătate a criticii literare româneşti, suprapusă în linii mari cu aceea a statului român modern, stă sub semnul așa-numitului „principiu al autonomiei estetice". De fapt, acest principiu, cu duble rădăcini kantiene şi schopenhaueriene, lansat într-o formă ambiguă de părintele fondator al disciplinei, Titu Maiorescu, nu a cunoscut o formalizare consistentă care să îi confere caracterul de teorie autohtonă (fie ea şi, inevitabil, prea puțin originală). Influența sa este direct proporțională cu aspectul său vag, nestructurat şi variabil[2]. Principiul autonomiei estetice a fost formulat indirect de Maiorescu, după cum bine se știe, în textul „Comediile d-lui I.L. Caragiale" (1885), în condițiile în care lua apărarea unui dramaturg care trezise o indignare curat politică unui public nedispus să se recunoască în „oglinda" de pe scenă. Pe lângă Immanuel Kant, sursa concepției lui Maiorescu poate fi

Stănescu, afirmații care ridiculizează calitatea lui de martor: „Iorga a fost asasinat de NKVD. Mișcarea Legionară, reprezentată, evident, prin Horia Sima, nici nu se gândea să se atingă de Iorga"; „nu evrei, ci legionari au fost agățați în cârlige [la Abator în timpul rebeliunii legionare din ianuarie 1941]" (vezi Gabriel Stănescu, *Convorbiri cu Mircea Nicolau. Curajul de a sfida Moartea*, Criterion Publishing, București, 2007, p. 57 și 103).

1 Acest subcapitol valorifică materialul documentar utilizat în articolul meu „The aesthetic placebo: deconstructions of aesthetic autonomy in current romanian criticism", în „Alea. Estudos Neolatinos", 2014, vol. 16, nr. 1, pp. 35-51.

2 Vezi de pildă pe continuatorul său E. Lovinescu: „Lovinescu never expressed his aesthetic theory in a single systematic work, but rather presented it in scattered articles and in historical and critical studies. To determine whether his theory constitutes a form of aestheticism, it is perhaps best to consider the negative implications of his views. Much of Lovinescu's effort was expended in fighting positions that he considered incompatible with his own" (Virgil Nemoianu, „Variable sociopolitical functions of aesthetic doctrine: Lovinescu vs Western aestheticism", in Kenneth Jowitt (ed.), *Social Change in Romania, 1860-1940. Debate on development in a European nation*, Institute of International Studies, University of California, Berkeley, 1978, p. 196).

găsită în Arthur Schopenhauer, pe care Maiorescu îl preia îndeaproape atunci când scrie: „orice emoțiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul şi egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului şi astfel o înălțare morală”[1]. La fel ca în cazul teoriilor estetice ale lui Kant, care au declanşat o dezbatere încă neîncheiată privind caracterul lor instrumental sau noninstrumental[2], teoriile lui Maiorescu aveau o componentă dual㠹. Tudor Vianu a arătat că teoria dezvoltată de Maiorescu în studiul despre Caragiale reprezintă punctul de întâlnire a două estetici contradictorii, întrucât, pe lângă estetica clasicistă de tip Schopenhauer, la Maiorescu putea fi identificată și o estetică a realismului, „care nu mai cere artei reprezentarea tipului uman, ci a formei lui particularizate prin împrejurări de spațiu și timp”[3]. Prin această estetică a realismului s-ar fi întâlnit Maiorescu cu critica practicată în aceeași epocă de marxistul C. Dobrogeanu-Gherea, principalul său adversar şi celălalt critic paradigmatic din secolul al XIX-lea. Totuşi, critica lui Maiorescu şi-a selectat urmașii pe linia primei estetici, autonomist/noninstrumentală[4]. Din acest al doilea punct de vedere, argumentul lui Maiorescu poate fi reformulat astfel: adevărul artei este ideal şi specific, indiferent de conținuturile „triviale” vehiculate de artă (politice, sociale etc.). Principiul decretează – sau pare să o facă – o autonomie a artei față de societate, întrucât, făcând din prima egala celei de-a doua, refuză vieții posibilitatea de a oferi artei criteriile de evaluare; arta se conduce după constituția esteticului şi este suverană în raport cu viața.

Argumentul originar al autonomiei esteticului a apărut, aşadar, cât se poate de caracteristic pentru starea de lucruri din România, într-un context în care un marxist ca Gherea încerca să medieze intruziunea prescriptivă a extraliterarului în spațiul literaturii. În viitor, principiul

1 Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I: *Critice*, ediție de D. Vatamaniuc, Editura Fundației Naționale pentru Știință şi Artă, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 582.

2 Vezi Casey Haskins, „Kant and the Autonomy of Art”, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Winter 1989, pp. 43-54.

3 Tudor Vianu, în Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 164.

4 Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, pp. 163-164.

va ieşi la lumină în contexte de disociere în raport cu valori extraliterare (în principal morale și etnice), producând cele două linii de evoluție din istoria criticii româneşti din secolul al XX-lea. Gruparea cea mai influentă este aceea a „autonomiştilor", a criticilor care refuză reducerea valorilor estetice la valori instrumentale: deschisă prin Maiorescu, ea a fost continuată prin Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Eugen Simion şi Nicolae Manolescu; acesta din urmă încă susținea în 2008: „critica este o lectură în principal estetică. Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filosof (deși poate fi câte ceva din toate acestea). [...] Mesajul unei opere literare nu este doar unic și irepetabil, dar el nu poate fi transmis prin nici un alt mod decât lectura operei cu pricina. [...] Critica are menirea să arate celor mai mulți că niciun vers nu poate fi redat decât prin cuvintele care-l compun și, încă, în ordinea strictă în care le-a orânduit poetul"[1]. Desigur, există o corelație între succesul principiului autonomiei estetice și seria de coerciții politice și instituționale care l-au acompaniat de-a lungul istoriei României. Dată fiind politica intensivă și neîntreruptă de *design* identitar-ideologic în care a investit tânărul stat român[2], literatura şi critica literară s-au trezit supuse aproape în permanență unor presiuni modelatoare venite din zona oficială fie în mod direct, fie indirect, prin intermediul sistemului de învățământ şi al programei didactice aflate sub controlul statului. Pentru a accede la modernitate (în sensul constituirii unei autonomii relative), câmpul literar din România a trebuit să depună eforturi de distanțare față de pseudo-tradiția[3] invocată persistent la nivel oficial, astfel de operațiuni fiind

1 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1454.

2 Vezi *Mai avem un viitor?. România la început de mileniu*, Mihai Șora în dialog cu Sorin Antohi, Editura Polirom, Iași, 2001, în special pp. 18-21, privind diferența dintre endoproiecte și exproiecte.

3 Deşi tradiția, ca de altfel şi cultura laică autonomă, este o invenție recentă în istoria românilor, amănuntul că bazele statului român modern au fost puse în secolul al XIX-lea, într-o epocă aflată sub influența ideologiei romantice, explică în parte ascendentul istoricilor din secolul al XIX-lea asupra oricăror alți creatori ai corpusului cultural național: de la Nicolae Bălcescu şi Ion Heliade Rădulescu până la B.P. Hasdeu, A.D. Xenopol şi N. Iorga (care, deși și-a scris cea mai mare parte a operei în secolul al XX-lea, filosofic ține cu totul de paradigma secolului al XIX-lea), incluzându-i aici şi pe poeții canonici Vasile Alecsandri ori M. Eminescu, atât cu versiunile literare pe care le-au dat unor episoade istorice, cât şi prin aducerea disciplinei în câmpul dezbaterii publice a momentului – toți aceştia se numără printre creatorii de sistem ai culturii române. Inventarea acestui corpus cultural a coincis cu constituirea statului național modern, respectiv cu importul de instituții moderne după revoluțiile mai mult sau mai puțin ratate din 1848 şi cu intrarea capitalismului

desfășurate de regulă printr-un mimetism raportat la centrele culturale occidentale (în special Franța, dar și Italia, Germania, SUA).

În poziția de antiteză dialectică sunt criticii antiautonomişti/ instrumentalişti/ heteronomiști, la rândul lor împărțiți în două clase distincte: socialiştii, reprezentați în primul rând de Dobrogeanu-Gherea și, pentru o scurtă perioadă, de G. Ibrăileanu, și eticiştii, avându-l ca lider pe N. Iorga. (Faptul că Ibrăileanu, după un episod socialist de tinerețe, a trecut în tabăra eticiștilor arată că cele două estetici heteronomiste, socialistă și etnocentrică, nu erau, cel puțin în context românesc, ireconciliabile[1].)

De contradicții nu au fost scutiți nici adepții autonomismului. Deși autonomismul estetic a rămas un argument implicit la criticii care au construit canonul modern(ist) în perioada interbelică (E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu), el nu a trecut printr-o formalizare teoretică relevantă sub forma unei lucrări de sinteză. Totuși, influența sa a fost direct proporțională cu aspectul său vag, nestructurat și variabil. Există pentru acest fapt două explicații complementare. În primul rând, toți criticii menționați (cu excepția lui Călinescu) nu au reușit să pătrundă în sistemul universitar; textele lor aveau de regulă dimensiuni reduse și erau destinate revistelor sau ziarelor, astfel încât gândirea lor nu a fost presată instituțional să câștige o

după Pacea de la Adrianopol din 1827 (deşi, de fapt, efectivă cam din 1850 (vezi Bogdan Murgescu, *România şi Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iaşi, 2010), de unde şi dublul rol – discurs profesionist şi discurs de legitimare – pe care disciplina numită istorie (ca, de altfel, şi literatura) a trebuit să îl joace. Având un rol indiscutabil în crearea identității de stat națiune, istoria a jucat pe de altă parte un rol conservator, prin elegia pe care a ales să o închine societății feudale care dispărea – mai bine zis chipului nobil pe care tot ea i-l confecționase. Pe scurt, ne-am ales cu o tradiție, dar cu o tradiție falsificată. Până în ziua de astăzi mainstream-ul istoriei scrise în România este naționalist. De aici şi constatarea, ce poate părea surprinzătoare, că cele mai bune istorii ale românilor au fost scrise de străini, nu datorită unei informații mai bune, ci datorită unei neutralități epistemice superioare.

1 Tot așa, deși proiectul etnocentric al Tinerei Generații ar fi părut ireconciliabil cu o estetică autonomistă, trebuie să amintesc, pentru filonul autonomiei esteticului, și paradoxul reprezentării sale de dreapta radicală interbelică; membrii săi influenți – mă gândesc la filosofi şi eseişti precum Mircea Eliade și Constantin Noica – făceau în anii '30 elogiul autonomiei spiritului în raport cu condițiile materiale ale existenței. Pentru localizarea *in situ* a poziționărilor Tinerei Generații în raport cu practica literară, vezi cartea mea *Evreul improbabil*, pp. 178-185. Acolo discut reacția lui Noica în raport cu *De două mii de ani* (1934), romanul care a stârnit unul dintre cele mai răsunătoare scandaluri din istoria literaturii române. De altfel, nu doar în România se pot face corelații între dreapta radicală şi teza autonomiei esteticului. Pentru o discuție, din acest punct de vedere, asupra articolelor lui Paul de Man, vezi David Carroll, *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

coerență sistematică. În al doilea rând, acești critici nici nu aveau nevoie de o asemenea coerență, dat fiind că ei invocau principiul autonomiei estetice mai curând ca slogan îndreptat împotriva presiunilor heteronomiste, iar ca slogan acesta nu avea nevoie de o fundamentare riguroasă pentru a funcționa. Contradicțiile s-au manifestat și la nivel individual, începând cu E. Lovinescu considerat, după Maiorescu, a doua verigă în tradiția autonomismului estetic românesc. Dacă despre Gherea se poate spune că a fost criticul care a susținut cauza păturii de jos (proletari, țărani), dacă despre Iorga și Ibrăileanu se poate spune că au fost promotorii etnicului ca valoare ultimă, și despre Lovinescu se poate spune că a fost, în ultimă instanță, prin titluri ca *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925), un critic favorabil valorilor burgheze, autonomismul lui dublând, de fapt, un fond instrumentalist[1]. De asemenea, paradoxul face ca, deşi în perioada postbelică G. Călinescu să fie construit ca figură fetişizată a autonomiei esteticului, raportul său cu acest principiu să fie destul de fluid. De fapt, deşi Călinescu „a luat mereu atitudine împotriva curentelor și ideologiilor ce păreau să amenințe autonomia «esteticului»”[2], exceptând un articol de tinerețe, „Valoare şi ideal estetic” (1927), primele două decenii din activitatea lui Călinescu se desfăşuraseră în zona unui etnocentrism care va culmina cu capodopera sa, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Această *Istorie* urmăreşte să ofere României ficțiunea unei mari literaturi suprapuse organic structurii etnice în progresul său istoric[3]. Deşi în *Istorie* nu pare să-şi conştientizeze caracte-

1 Lovinescu „n-a creat o teorie a autonomiei esteticului, aşa cum a creat una a sincronismului; conceptual sau principial vorbind, a fost mai degrabă un avocat al interdependențelor, decât unul al autonomiei. Nici un istoric sau critic literar din prima parte a secolului al XX-lea românesc n-a demonstrat mai serios decât Lovinescu, i.e. cu pretențiile sale de rigoare scientistă, cât de implicate sunt actul literar şi statutul de scriitor în tiparul economic şi sociopolitic al unei societăți şi al unui stat. Fără să renunțe la afirmarea primatului talentului şi a valorii estetice, Lovinescu n-a ezitat totuşi să efectueze o selecție a talentelor în funcție de gradul de adecvare (sincronizare) a unui scriitor sau a unei opere la proiectul unei societăți româneşti burgheze şi capitaliste” (Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, pp. 132-133).

2 Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 54.

3 „[U]n asemenea procedeu – frecvent în istoriografia literară a națiunilor în curs de afirmare identitară – s-ar traduce prin aceea că cele mai valoroase opere ale literaturii noastre le-au dat românii «puri fără discuție». […] Ce-i drept, Călinescu nu arborează nicăieri un asemenea postulat, care ar fi presupus abandonarea fățişă a criteriului «estetic» în favoarea unui principiu «etnic». Iar această operație ar fi provocat, la rândul ei, o contradicție flagrantă prin ciocnirea cu premisele idealiste care susțineau sistemul criticului român. În

rul antinomic „generat de alianța imposibilă între o viziune autonomistă asupra faptului artistic, de proveniență croceană, și una deterministă, de sorginte taineană", tensiunea antinomiei va provoca totuşi revizuirea lui Călinescu în 1946, când, trecând de la teoria specificul național la o teorie a clasicismului, Călinescu substituie operatorul etnic printr-un operator estetic. Însă, odată cu instalarea comunismului în 1948, Călinescu operează „o altă revizuire radicală a sistemului său, în urma căruia criteriul «*estetic*» va fi subordonat – şi, de multe ori, chiar substituit – unui criteriu *politic*, echivalent cu punctul de vedere al Partidului, care se presupunea a fi şi idealul clasei muncitoare"[1]. Astfel, corpusul operei critice a lui Călinescu oferă imaginea unui „vast câmp de luptă (dar şi o masă de negocieri) între «estetic», politic și etnic"[2], în condițiile în care traseul criticului delimitează următoarele etape: autonomism, apoi heteronomism etnocentric, apoi din nou autonomism și, în fine, heteronomism marxist. Dacă primele trei etape au un raport fluctuant și inegal, dar relativ autonom din punctul libertății individuale în raport cu câmpul cultural-politic (în sensul că programul etnocentric avea un caracter oficializat, dar nu obligatoriu-prescriptiv), ultima este produsă, s-ar putea spune, în afara opțiunilor individuale, fiindu-i impusă din exterior de către regimul comunist[3].

G. Călinescu, deşi de-a lungul anilor '50 publică aproape exclusiv texte aliniate ideologic, oferă prin scrierile sale mai vechi, din faza autonomistă, cadrul pe care se va construi noua paradigmă, în care critica estetică va ieşi învingătoare în lupta cu dogmatismul realist socialist. Tocmai în această ultimă etapă heteronomistă a activității sale de critic, Călinescu devine inspiratorul unei noi mişcări autonomiste care se naşte la începutul deceniului al şaptelea, odată ce liberalizarea post-stalinistă permite

consecință, el a preferat ca, trecând sub tăcere principiile, să investească în chip empiric criteriile sale aşa-zicând «estetice» cu o încărcătură etnică, pentru a obține astfel pe cale pur analitică – adică prin manipularea textelor – coincidențele dorite. […] Cei mai «specifici» autori români sunt şi cei mai valoroşi: dar acest lucru – insinuează Călinescu – se produce în chip «natural», printr-o evoluție literară «normală» şi fără a urma în manifestarea sa cine ştie ce lege sociologică sau antropologică" (Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, pp. 337-338).

1 Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, pp. 400-401.

2 Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, pp. 400-401.

3 Pentru argumente care susțin existența unei continuități de viziune estetică și sociopolitică cvasinealterate de schimbarea de regim din 1948, vezi Teodora Dumitru, „Programul estetic al lui G. Călinescu la «Jurnalul literar » (1939) și ecourile lui postbelice", în curs de publicare.

noii generații de critici să se distanțeze atât de modelul determinismului sociologic marxist al anilor ’50, cât și de alte metodologii aproximabile lecturii materialiste, sistematice, „obiective”, ideologice, istorice. Totuși, deși noii critici fug de ideologie, ideologicul refulat își face apariția în noi forme: „Departe de a semnifica golirea de ideologie a actului critic, accentul asupra subiectivității interpretului şi asupra ireductibilului operei literare [...] reflectă adoptarea *ideologiei* autonomiei esteticului. Un tendenționism de semn întors va face ca cei mai importanți critici ai perioadei să devină alergici la orice tip de abordare sociologică, oricât de epurată de tezele marxist-leniniste, precum și cele mai firave încercări de studiu sistematic al literaturii”[1]. Aşadar, un câştig tactic (legitimarea discuțiilor despre valori estetice, noninstrumentale, eliberate de necesitatea imediată de reflectare a luptei de clasă sau a vieții şi aspirațiilor muncitorilor care urmau să construiască noua România – acestea fuseseră monotona temă a anilor ’50) se corelează cu o pierdere strategică – sintagma „autonomie estetică” va deveni mai mult o lozincă, un simplu şablon, în numele căruia criticii vor căuta să evite politicul, sociologia şi în general raportarea la o realitatea exterioară celei literare-„autonome”. Critica literară autonomistă astfel emasculată participă la o operațiune amplă de mistificare a realității – a realității ca atare, nu a „realității” estetice. Iată în ce constă diferența ei față de critica realist socialistă a primului deceniu comunist. În anii ’50, teoriile lui Lovinescu, Ibrăileanu, Gherea erau prezentate corect (ca idealiste, materialiste etc.), dar criticate și blamate pentru derapajele în raport cu marxismul; dar din anii ’60, odată cu recuperarea ca marxist a lui Maiorescu de către Liviu Rusu în 1963[2], sub pretextul nobil al reintegrării junimistului în canon, se produce chiar o mistificare a gândirii lui Maiorescu, obligată să devină compatibilă cu marxismul[3]. Vechiul realism

1 Alex Goldiş, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 149.

2 Vezi Liviu Rusu, „Însemnări despre Titu Maiorescu”, în „Viața românească”, 1963, nr. 5.

3 Vezi reacția din epocă a lui Paul Cornea, corectă în sine, deși ulterior i s-a tot reproșat că s-ar fi pus în calea recuperării lui Maiorescu: „În articolul său, Liviu Rusu nu-şi pune nici un moment problema substratului de clasă al activității lui Maiorescu, separă în mod cu totul arbitrar pe critic şi filosof de omul politic, relevă laturi pozitive incontestabile ale conducătorului Junimii (pe care de altfel nu credem să le mai tăgăduiască azi cineva), ocolind însă o abordare multilaterală şi în esență a personalității sale. D-sa operează aşezând sub microscop câte o propoziție izolată, în disprețul contextului şi al sensului de ansamblu al activității criticului. Sau, ceea ce nu e mai puțin condamnabil, lăsându-se înşelat de pure coincidențe terminologice, echivalează puncte cardinale antagoniste în geografia literară. Astfel, cu o lipsă de istoricitate care uimeşte, d-sa instituie o parțială analogie între Maiorescu şi Engels, deşi doar simpla alăturare a acestor nume produce scântei, ca a

socialist accepta discutarea aproape oricărui autor, cu condiția să fie trecută prin filtrul teoriei valorificării moștenirii culturale. Astfel, Lovinescu nu era un autor prohibit nominal în anii '50, când, pe lângă că i se putea publica o traducere din Homer, i se puteau dedica lucrări precum aceea scrisă de N. Tertulian, *E. Lovinescu sau Contradicțiile estetismului* (1959). Chiar dacă aceste lucrări exegetice aveau un caracter dominant critic, de distanțare față de o teorie percepută drept reacționară, ele nu falsificau poziția lui Lovinescu, chiar dacă o respingeau. În schimb, operațiunea de recuperare a clasicilor inițiată prin articolului din 1963 al lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu, reabilitat cu prețul revelării lui ca „marxist", inițiază o operațiune amplă și sistematică de falsificare cu bună știință a istoriei literare astfel încât să fie evitată sancționarea vechilor ei reprezentanți. Chiar după ce falsificările punctuale privitoare la Maiorescu au fost corijate, a rămas totuşi în vigoare principiul autocenzurii bine-intenționate. În practica partidei criticilor autonomiști, pentru ca un scriitor X să poată rămâne în sistem i se treceau sub tăcere toate „defectele" ideologice, dar, mai mult, relevarea unei calități negative era receptată cu adversitate[1]. Astfel se ajunge ca în anii '70-'80 un autor marxist ca Henri H. Stahl să aibă probleme în a-și publica, într-o Românie teoretic marxistă, criticile la adresa unor autori nemarxiști precum Lucian Blaga și Mircea Eliade, pe considerentul că criticile lui Stahl le-ar „face rău" autorilor, extrăgându-i din circuitul public în care fuseseră reintegrați cu greu[2]. Printr-o succesiune de excluderi convenabile ale unor calități neconvenabile, procesul

polilor de semn contrar! În fond, tendința de căpetenie a lui Liviu Rusu e de a vida oceanul ce-l desparte pe Maiorescu de ideile noastre, de a-l spăla pe critic de petele lui veniale şi a-l face membru în familia socialistă (ceea ce, fie spus în paranteză, e indezirabil de ambele părți)" (Paul Cornea, „Titu Maiorescu şi paşoptismul", în „Viața românească", 1963, nr. 9). Vezi, în același sens, reacția lui G. Călinescu: „Evident, Maiorescu nu premerge, oricât de şovăitor, socialismului şi nu e un progresist. [...] Pentru ce să falsificăm adevărul?" (G. Călinescu, „Titu Maiorescu, socialist?", în „Contemporanul", 1963, nr. 26).

1 Vezi de pildă un articol (publicat în *Almanahul „Luceafărul" 1984*) în care criticul Mihai Ungheanu arăta că E. Lovinescu se sustrăsese serviciului militar în timpul Primului Război Mondial: studiul, deşi acurat documentar, a fost întâmpinat ca o încercare de a destabiliza partida autonomiei estetice prin discreditarea unuia dintre stâlpii săi. E drept că, pe de altă parte, în termeni de micropolitică a câmpului cultural, Ungheanu făcea parte din tabăra naționalistă a protocroniştilor şi că demascarea lui Lovinescu va fi putut avea nu doar un obiectiv ştiințific, ci şi o intenție asociată strategiei din spațiul luptelor pentru putere (vezi Mihai Ungheanu, „O memorabilă *mea culpa*", în *Balansoarele istoriei literare*, Editura Viitorul Românesc, București, 2003, pp. 177-204).

2 Vezi Ștefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, pp. 64-70.

era convergent cu acela din manualele oficiale: obținerea unei colecții de statui în locul unor scriitori cu lumini şi umbre. Aşa se face că, dintr-un anumit punct de vedere, discuția despre Maiorescu în termenii instrumentali ai realismului-socialist, deşi evident limitată ideologic, era superioară celei fals noninstrumentale produse după schimbarea paradigmei la începutul anilor '60[1].

La pierderile colaterale ale disputei dintre heteronomiștii realist socialiști și autonomiștii anilor '60 intră și partida pierdută în România, în favoarea adepților esteticului noninstrumental (Nicolae Manolescu & co.), de critici ca Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu sau Toma Pavel[2], care susținuseră o versiune de critică mai deschisă spre alte domenii ale cunoașterii. (De altfel, Alexandrescu, Nemoianu şi Pavel vor emigra cu toții, la începutul anilor '70, în Europa de Vest sau în Statele Unitele ale Americii, făcând cariere de vârf. Se poate argumenta că ei au fost selectați de sistemul occidental, care le-a permis afirmarea, tocmai pentru că erau heteronomiști, adică integrabili metodologic și epistemologic în universitățile din Vest.)

După căderea comunismului în decembrie 1989, critici precum Sorin Alexandrescu au început să interogheze problema autonomiei estetice și relevanța canonului estetic, punându-i la îndoială viabilitatea și prin urmarea viitorul. Potrivit lui Alexandrescu, problema reală nu ținea de clasamentul valoric impus de canonul estetic, ci de faptul că acest „sistem normativ" a rămas neschimbat de la fondarea lui de către Maiorescu. În

1 Stare de lucruri perpetuată, în anumite cadre, până azi. Dacă, pe de o parte, câştigul a stat în păstrarea şi consolidarea unui statut autonom al criticii literare, nici pierderile nu sunt mai puțin certe – critica literară autonomistă s-a mulțumit de regulă cu lecturi foarte reductive, care se opresc de la a discuta mizele ideologice, politice etc. ale operelor literare. Vezi remarca lui Terian privind moştenirea lui G. Călinescu: „chiar dacă inițial (în anii '66-'69) G. Călinescu a avut o contribuție capitală – şi, totodată, lăudabilă – în procesul de autonomizare (câtă a fost...) a câmpului nostru literar în raport cu câmpul politic şi ideologic, el a împiedicat sau, cel puțin, a frânat, în următoarele de decenii, procesul de *polarizare* (adică de *normalizare*) a acestui câmp în funcție de doctrine şi metode. [...] Ne lipseşte încă o polarizare *ideologică* (dar nu una pur politică, ci una cu aplicare în spațiul literaturii) şi, mai ales, o polarizare *metodologică*. Îndeosebi această ultimă carență a criticii noastre e o consecință a «călinescianismului» (dar, într-o oarecare măsură, şi a lui Călinescu însuşi), care, continuând şi ajustând tezele din «Tehnica criticii şi a istoriei literare», a creditat prejudecata că există o singură critică (cea «creatoare», onestă, valoroasă etc.), în raport cu care toate «metodele» sunt, dacă nu neapărat inutile, cel puțin neglijabile" (Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, p. 627).

2 În volumul *Critica în tranșee*, Alex Goldiş o regretă în mod explicit.

eseul „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic" (publicat inițial în revista „Dilema" în 1997), Alexandrescu combate canonul estetic pentru funcția sa discriminatoare și insuficientă în raport cu necesitățile unei modernități sociale: „Orice afirmare a unei anume forme de cultură aruncă restul creației în non-cultură, iar suzeranitatea canonului se întreține prin reproducerea lui automată: necesitatea digului nu se mai dezbate, ci doar ajustările lui, pe ici, pe acolo"[1]. Acest „sistem normativ" estetic exclude valori sociale și ideologice, așa cum s-a întâmplat, arată Alexandrescu, în perioada interbelică, când „societatea democratică interbelică a fost dominată de *modernismul estetic, nu de modernitatea socială*"[2]. Totuși, canonul estetic poate fi înțeles ca una dintre formele de continuitate experimentate de-a lungul istorii României, care, date fiind discontinuitățile sale ideologice[3], nu a putut dezvolta un concept consistent și asumat pe o perioadă lungă de timp privind democrația, politicile sociale sau modernizarea. În aceste condiții, asigurarea unui corpus de texte învestite la modul axiomatic cu valoare estetică (opera lui M. Eminescu, „poetul național", a furnizat de-a lungul timpului cel mai bun exemplu în acest sens) poate lăsa impresia unui punct de referință solid. O astfel de perspectivă poate fi identificată chiar în ultimul capitol din *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu, scris în replică la „Elegie pentru canon", capitolul introductiv din *Canonul occidental* (1994) al lui Harold Bloom. Pentru Manolescu, valoarea estetică rămâne unul dintre ultimele lucruri care mai pot vorbi o limbă universală; în timp ce etica, religia, practicile sexuale suferă schimbări, literatura despre care fac vorbire criticii ar rămâne neschimbată: „Istoria literaturii, bazată pe critica estetică, e calea regală a cunoașterii de noi înșine, ca subiecte istorice și morale. [...] Sunt convins apoi că există valori absolute, printre ele numărând-o și pe aceea estetică [...]. Istoria literaturii reprezintă cel mai puternic liant al comunității oamenilor care nu se mulțumesc a-și trăi viața doar în realitate [...], ci râvnesc și la una în imaginație, fantasmatică sau eroică"[4]. De asemenea: „Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filosof [...]. El este un om dotat cu simț estetic, așa cum altul este dotat cu ureche mu-

1 Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic", în *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999, pp. 149-150.

2 Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic", p. 153.

3 Între 1918 și 1948, România a experimentat nu mai puțin de trei forme de ordine constituțională: democrație parlamentară (1918-38), stat autoritar fascist (1938-1944) și comunism (din 1948).

4 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1456.

zicală sau cu ochi pentru pictură”[1]. Desigur, o astfel de viziune este una naivă, fie și pentru că orice cititor poate identifica în *Istorie...* eterogenitatea metodelor de lectură (naratologice, ideologice, stilistice, sociologice, pentru a nu mai vorbi de judecățile apodictice de gust lansate autoritar de autor) pe care Manolescu le folosește pentru a da iluzia unui „simț” unic, estetic. Însă în 2008, data apariției *Istoriei*, modelul critic al lui Manolescu era de mult unul istoricizat, inclusiv în sensul de perimat. Deși în anii ’60-’70 modelul manolescian fusese sincronizat oarecum cu critica occidentală (în special cea franceză a lui Roland Barthes, totuși mult mai complex epistemologic și metodologic), ulterior și-a ratat evoluția, rămânând prizonierul unor prejudecăți anistorice privind inefabilitatea și infailibilitatea gustului (reductibilă la cine are „nasul” mai performant) și rămânând încremenit în rezistența la „pozitivism”, unde „pozitivism” înseamnă rigoare bibliografică și contextualizare istorică, filosofică, sociologică, ideologică etc.; la toate aceste capitole „modelul” Manolescu este infertil, dovadă că nu-l urmează mai nici unul dintre criticii relevanți care compun ultima generație critică apărută după 2000. Deja critici din anii ’70 depășiseră metodologic impresionismul lui Manolescu (cu toată rezistența opusă de carisma acestui model), descoperind teoria jocurilor și revizionismul canonic prin integrarea literaturii de consum (Florin Manolescu), semiotica (Marin Mincu), critica computațională (Marian Popa). Acești critici șaptezeciști vor fi cei care deschid propriu-zis drumul înnoirii metodologice din anii ’80, făcută fie sub umbrela postmodernismului (Monica Spiridon, Cristian Moraru, Ion Bogdan Lefter), fie sub aceea a sociologismului din școala lui Pierre Bourdieu (Mihai Dinu Gheorghiu) etc. Mai mult, chiar critici din generația ’60, precum Eugen Simion, deși rămân în teorie adepții principiului autonomiei estetice, în practică manifestă o disponibilitate ambidextră, aplecându-se asupra investigației etice/ *ethical criticism* (Întoarcerea autorului, 1981)[2], asupra recuperării în grilă tematistă a poeților „minori” din etapa aurorală a literaturii române (*Dimineaţa poeţilor*, 1980) sau asupra reconsiderării unor „genuri ale biograficului” ținând de literatura de frontieră (*Ficţiunea jurnalului intim*, I-III, 2001, *Genurile biograficului*, I-II, 2008). Totuși, această evoluție generală are o rată joasă de asimilare. Principalul motiv a fost reducerea masivă a programului doctoral la sfârșitul anilor ’70, complementară austerității

1 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1454.

2 Vezi Andrei Terian, „Semnele umanului”, în *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 245-271).

impuse în ultimul deceniu de comunism. Dacă între 1977 și 1979 în domeniul cercetării literare (teorie, sociologie, istorie și critică literară) sunt susținute la nivelul României 148 de teze de doctorat, între 1980 și 1983 numărul scade la 125, pentru perioada 1984-1987 declină la 60, iar pentru 1988-1991 ajunge la cota de avarie de 38 de teze de doctorat[1]. Propriu-zis, de-a lungul anilor '80 doctoratul devine o instituție limitată la un număr extrem de redus de privilegiați. Corelat cu tăierea fondurilor pentru cercetare de-a lungul deceniului al nouălea și cu accesul arbitrar la resurse bibliografice externe, acest fenomen va limita înnoirea criticii literare la un număr redus de biografii individuale, lipsite de difuzare sistematică. Cifrele vor crește după 1989, mai precis în jurul anului 2000, însă doar în condițiile sporirii masive a numărului de locuri din facultățile de Litere (prin suplimentarea locurilor în universitățile de stat, dar și prin apariția universităților particulare) și prin adoptarea modelului Bologna, care duce, prin inflație, la deprecierea ideii de doctorat. Mai mult, doctoratele vor atrage corupție, manifestată prin fenomenul plagiatelor care afectează masiv instituția doctoratului după 1989. Însă progresia cantitativă în postcomunism rămâne, chiar cu aceste ponderări, considerabilă; în condițiile în care cantitatea este o condiție a calității sistemice, nu este o coincidență că o importantă generație critică apare după anul 2000, actualizată bibliografic și metodologic. Spre deosebire de criticii optzeciști, născuți în jurul lui 1956, care intră în universități abia după 1989 și care își dau doctoratele târziu, după 40 de ani (în nu puține cazuri teza respectiva fiind singura lucrare cu caracter cât de cât sistematic din bibliografia lor academică, compusă de regulă din articole de gazetă), criticii generației 2000 își trec doctoratele în jurul vârstei de 30 de ani și sunt nevoiți să se adapteze la cerințe de performanță academică superioare celor din anii '90: chiar în lipsa unei piețe românești performante a revistelor academice, această diferență se regăsește într-un salt de calitate.

Noua critică și istorie literară din România nu întreține cu principiul autonomiei esteticului un raport uniform; dar, fie că neagă relevanța sau chiar existența unui concept precum „valoarea estetică" în favoarea unui monism de factură pragmatistă (Andrei Terian în *G. Călinescu. A cincea esență*)[2] sau a valorilor pieței (C. Rogozanu în *Agresiuni, digresi-*

1 Vezi buletinele editate de Biblioteca Națională.

2 Demonstrația lui Andrei Terian în impresionanta sa monografie dedicată lui G. Călinescu merge în sensul reducerii paradoxurilor la unitatea unui „sistem" – concept pe care Terian îl construiește, pornind de la definiția clasică a lui Ludwig von Bertalanffy. Terian acceptă în același timp că „orice sistem este fatalmente contradictoriu" și că „un

uni, 2006), fie că instrumentează esteticul ca heteronim pentru anumite valori liberale, care câştigă din principiu meciul cu adversari negativi precum realismul socialist (Alex Goldiş în *Critica în tranşee*), fie că îl descompun în franjele dezbaterilor ideologice (Alexandru Matei, *Mormântul comunismului românesc. „Romantismul revoluționar" înainte și după 1989*, 2011, Claudiu Turcuș, *Est*-etica *lui Norman Manea*), fie că reduc esteticul la mecanisme sociopolitice (Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)*, 2016) și geografice (Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar. Șase lecturi literare ale orașului*, 2016), ori la complexe culturale (Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, 2007), sau se ocupă de cercetări tematiste (Bogdan Creţu, *Inorogul la Porţile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*, I-II, 2013), de aclimatizarea unor

sistem nu tolerează niciodată contradicţiile" (p. 27). El rezolvă aparenta contradicție printr-o perspectivare istorică a sistemului, argumentând că „valoarea unui sistem derivă din *istoricitatea* lui" (p. 30) și împrumutând conceptul lui Richard Rorty de „recontextualizare", ca fiind cel mai apt să dea seamă de această „istoricitate". Ca atare, Terian nu doar compară etapele diferite ale drumului parcurs de Călinescu, revelându-le tensiunile, rezolvările sau salturile într-o altă paradigmă interpretativă; ci și compară sistemul lui Călinescu cu sisteme mai mult sau mai puțin contemporane lui în spațiul european. Din moment ce Terian renunță la afirmarea unicității lui Călinescu în favoarea comparatismului istoric, care reduce „unicitatea" la filiere ținând de istoria ideilor, rezultatele lui exclud din discuție concepte precum „genialitate", „inefabil",„ gust" și chiar „estetic", arătând că sunt nerelevante. În fond, deși astfel de rezultate par banale, ele contrazic o întreagă tradiție critică construită pe „genialitatea" lui Călinescu și pe nisipul mișcător al contradicțiilor lui acceptate de către urmași fie aleatoriu, fie simultan, fie în afara oricărui context istoric. Mai mult chiar, ele contrazic chiar *două* tradiții, din moment ce sistemul lui Călinescu a influențat atât mișcarea noninstrumentaliștilor autonomiști, cât și pe cea a instrumentalilor naționaliști din tabăra mișcării protocroniste. Capitolul final al cărții lui Terian discută țelul lui Călinescu de a atinge o așa-numită „a cincea esență" – o hartă care să conducă înspre esența literaturii, către inefabil. O astfel de ambiție ar fi aparținut componentei platonice a personalității lui Călinescu, opusă componentei sale aristotelice. Ambiguitatea moștenirii lui Călinescu stă, potrivit lui Terian, în tensiunea dintre modelul esențialist și modelul nominalist pe care le-a amestecat de-a lungul carierei. Ca bun pragmatist (și ca atare antiesențialist), Terian votează pentru Călinescu cel raționalist, cel esențialist fiind blamat pentru incoerențele sale cețoase. Transpuse în termeni de autonomism-heteronism, Călinescu aristotelicianul ar fi heteronomist, în timp ce platonicianul ar fi autonomist. Totuși, argumentul potrivit căruia căutarea unei esențe a literaturii n-are sens pentru că o astfel de esență n-ar exista neglijează tocmai prima regulă a pragmatistului: sensul unui lucru derivă din valoarea sa de utilizare. Astfel, căutarea de Călinescu a unei a cincea esențe – și a cincea esență însăși – devin semnificative prin însuși faptul că produc efecte și sensuri prin utilizare/practică. Este prin urmare irelevant, potrivit chiar premiselor lui Terian, dacă a cincea esență există sau nu: esențialistul va răspunde că da, nominalistul va răspunde că nu; dar important este efectul produs de căutarea ei.

concepte precum cele derivate din modernism (Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, 2009, Oana Soare, *Modernitate şi reacţii antimoderne în cultura română*, 2013, Teodora Dumitru, *Reţeaua modernităţilor. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*, 2016, Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernităţii poetice de la Pound la Cărtărescu*, 2016), de studii culturale asupra genului (Bianca Burţa-Cernat în *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, 2011), asupra memoriei comunităţii (Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură şi conştiinţă comunitară în epoca romantică*, 2016), ori de studii comparatiste (Mihaela Ursa, *Scriitopia sau Ficţionalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, 2005) sau în istoria conceptelor criticii (Teodora Dumitru, *Sindromul evoluţionist. Teoria genurilor, tradiţia gândirii categoriale şi conceptul de evoluţie a literaturii în critica şi istoria literară românească din prima jumătate a secolului al XX-lea*, 2013 şi *Modernitatea politică şi literară în gândirea lui E. Lovinescu*, 2016), criticii au în comun renunţarea la fetişismul autonomiei esteticului şi privilegierea perspectivei heteronomice, cu accentul pus pe istoricitatea categoriilor literare.

Vechiul model de relevanţă academică, impus de şaizecişti şi bazat, ca la Nicolae Manolescu, pe cronica literară şi pe calitatea ei de a „face jocurile" în câmpul literar, continuă totuşi să funcţioneze. O dovedesc CV-urile unor universitari precum Daniel Cristea-Enache, compuse, cu excepţia unei lucrări de doctorat, din volume de publicistică măruntă.

Există însă după 1989 şi reactivări reacţionare ale vechilor adversari ai autonomiei esteticului, ale unor vechi teorii instrumentale din zona discursului naţionalist sau a esenţialismului etnic. Principalul moment de acest fel este marcat de apariţia lucrării monumentale a lui Marian Popa *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (I-II, 2001, ediţia a II-a 2009). În mod oarecum ciudat, spre deosebire de vechile istorii ale literaturii contemporane produse de Iorga, nu doar defazate estetic, ci şi cu totul depăşite metodologic, lucrarea lui Popa este probabil istoria literară cea mai avansată metodologic din postcomunism, ceea ce face un contrast neobişnuit cu ideologia ei naţionalistă revolută. Limitele temporale, fixate între 23 august 1944 şi 22 decembrie 1989 (dar depăşite frecvent fie înainte, fie înapoi pentru completarea unor corelaţii), devoalează preeminenţa politicului comunist asupra literarului. Literatura este cercetată printr-o seamă de determinări ale legăturilor strânse dintre literar (autori, scrieri, instituţii, publicaţii, moravuri, anecdotică) şi politicul ideologic, instituţional şi birocratic. Cuantificarea acestui

sistem de raporturi e mai importantă pentru Marian Popa decât construirea unui canon estetic; deşi acesta nu lipseşte, funcția estetică a literaturii este oricum secundară pentru autor față de cea sociologică, gnoseologică sau antropologică. Arhivarea exhaustivă e cuvântul de ordine care permite paraesteticului şi nonesteticului să devină pertinente când adaugă un plus de informație contextualizantă. Bazinul referențial, de o eterogenitate neortodoxă academic, colportează zvonuri, informații cu sursă neverificabilă laolaltă cu reconstituiri minuțioase (cazul plagiatului din *Incognito* de Eugen Barbu) și cu parcurgeri profesioniste ale colecțiilor de publicistică. Tipul de tratare variază de la capitolul monografic (eventual descompus în secvențe corespunzând succesiunii de momente istorice, cum se întâmplă la Marin Preda și Eugen Barbu) la simpla indexare nominală şi de la analiza scrierilor (eterogenă ca metodă – stilistică, istoricistă, tematistă, ideologică ş.a.) la încadrarea unui autor pornind de la datele lui fizice. I se acordă un spațiu generos literaturii/ culturii produse de exil, iar autori precum Horia Stamatu şi Constantin Virgil Gheorghiu sunt monografiați pe larg. Deşi o serie de autori legionari din diasporă sunt tratați comprehensiv și compensatoriu, acțiunea unor instituții din străinătate de a se opune politicii din țară este circumscrisă agenturilor străine de spionaj; ba chiar Monica Lovinescu va fi simetrizată lui Nicolae Moraru, ambii fiind văzuți ca pioni ai unor programe supraindividuale. Macrorelația care coagulează la nivel ideologic materialul *Istoriei...* lui Popa este tributară paradigmei teoriei conspirației, fiind reductibilă la confruntarea dintre spiritul național şi elementul alogen (sovietic, evreiesc, maghiar, neromânesc). În interviuri ulterioare Marian Popa va invoca o bibliografie în care intră romanele conspiraționiste ale lui Thomas Pynchon[1]. Limitarea *Istoriei...* sale la determinări caracteristice ficțiunii conspiraționiste nu este o excentricitate a autorului, care rămâne coerent cu relativismul său epistemic (deşi nu sesizează contradicția dintre programul „tare" al naționalismului şi cel „slab" al relativismului ironic), ci e un factor de construcție (dincolo de avertismente precum „Această istorie este un roman balzacian-ionescian"[2]). Ceea ce nu transformă totuşi reactivarea esențialismului etnic interbelic şi a excepționalismului românesc

1 Vezi Marian Popa în dialog cu Marius Tupan, *Avocatul diavolului*, Fundația Luceafărul, București, 2003, *passim*.

2 Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, vol. I, p. VII.

neoprotocronist (scheme operative și unificatoare de-a lungul lucrării) într-o poveste secundară din *Istorie*... Stilistica pusă în joc este de o mare varietate; în alternanță sau în consonanță cu stilul academic-pozitivist sec sunt folosite intensiv intertextul, pastişa, parodia, portretul, şarja, anecdota, calamburul. Cartea a produs numeroase controverse. Receptarea, când nu s-a manifestat sub forma boicotului sau a reacțiilor exclusiv orale, s-a cantonat adesea în pamflet ori a declanşat contraofensive. Reproşurile, de toată mâna, au vizat favorizarea canonului promovat de gruparea protocronistă, paralel cu subaprecierea unor autori ca Mircea Ivănescu, cota ridicată a calificărilor prin nonliterar, transformarea etnicului în criteriu operativ, conflictul stabilit între elementul alogen şi elementul național, presupusele relații cu Securitatea ale autorului, erorile de informație, caracterul prea ludic sau prea cinic al unor caracterizări sau titluri de capitole, ambițiile de exhaustivitate, lipsa unor autori, zvonurile, colportările, titlul.

Cu toate aceste mișcări recente, ipoteza unei evoluții a criticii româneşti către slăbirea ireversibilă a principiului autonomiei esteticului nu este excesiv de verosimilă. Deşi presiunea cenzurii politice este minimă în ultimele două decenii, odată cu aceasta dispărând acel *arch-enemy* heteronomist care provocase, între 1960-1990, toate exagerările autonomiste, nu-i mai puțin adevărat că după căderea comunismului presiunea politicului a eliberat terenul în fața presiunii pieței, activând reacții în bună parte similare. Să ne amintim ce spunea Adorno în *Teoria estetică* despre statutul artelor în societatea de consum: „Poziția artiștilor în societate, în măsura în care aceasta este luată în considerație pentru receptarea masei, tinde după epoca autonomiei să se întoarcă în heteronomie. Dacă înainte de Revoluția franceză artiștii erau lachei, ei devin acum niște *entertainers*. Industria culturii își strigă campionii după prenume, precum *jet set*-ul pe ospătarii șefi și pe frizeri”[1]. Or, un astfel de rol periferic tinde să-şi creeze utopii compensative. Cu atât mai mult cu cât o ieşire a României din condiția ei de țară pauperă cu statut semicolonial poate apărea ca o aspirație nerealistă. De aceea este verosimil ca încercările de a elimina esteticul din discuție sau de a-i reduce relevanța să nu aibă efecte maxime sau definitive. Dar, se poate pune întrebarea,

1 Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 359

aceasta nu ar trebui să contribuie, dimpotrivă, tocmai la ascuțirea dezbaterilor trans-estetice din critică, la instrumentarea lor ideologică în sensul unui activism social sau politic având ca scop crearea unei lumi mai puțin rele? Răspunsul e tot esteticul, dar într-o versiune mai suplă, care să învețe să deprindă valorile instrumentalității în defavoarea celor ale noninstrumentalului. Tradiția „autonomiei esteticului" va trebui să fie uitată în calitate de model şi păstrată doar ca material de disecție şi dezbatere istorică.

Capitolul 3. Instituții

Un câmp literaturocentric

Apariția în 1983 a bestsellerului lui Gabriel Liiceanu *Jurnalul de la Păltiniş* numără printre consecințele sale punerea în discuție a rolului disproporționat jucat de critica literară în cultura română. Aceasta se realizează atât prin rolul negativ repartizat în *Jurnal* criticului literar Alexandru Paleologu (un „trădător" al cauzei filosofiei pure *via* „despărțirea de Noica"), cât și prin afirmațiile directe ale lui Constantin Noica, citate de Liiceanu, privind etajele inferioare ale spiritului ilustrate de literatură și critică literară, dar și, nu în ultimul rând, prin snobarea referințelor literare de către grupul discipolilor lui Noica. Publicarea ulterioară a volumului *Epistolar* (1987), prezentat şi îngrijit de Gabriel Liiceanu, conținând schimburi private și publice în marginea *Jurnalului*, surprinde printre altele și chestiunea criticii literare. În schimbul epistolar dintre Sorin Vieru și Gabriel Liiceanu, urmând unei cronici în care Eugen Simion reproșase *Jurnalului* disprețul față de disciplina criticii literare, Gabriel Liiceanu îi răspunde astfel lui Vieru (care luase în treacăt apărarea criticilor): „înainte de război, [...] reflexia critic-literară și cea filosofică se întregeau reciproc [...]. Dar după război, *acest* tip de acces la filosofie a dispărut [...]. Prin forța împrejurărilor, critica literară (și *teoria* literaturii în genere) a rămas, în absența întâlnirii cu filosofia, să poarte singură stindardul *en lombeaux* al teoriei. Ei i-a revenit, deci, «rolul istoric» de a

marca primele «deschideri» în spațiul teoreticului... Pe scena rămasă goală, prima generație de critici «deschizători de drumuri» a apărut, însoțită de un orgoliu al misiunii care nu era egalat decât de propriul ei dezinteres pentru filosofie. Dincolo de elemente de structuralism, naratologie și, ulterior, Blanchot și de tot ce mai aducea cu sine, gata mestecat, critica literară franceză, criticii noștri nu au vrut să păsească în ruptul capului. [...] În jurul lui '65, acesta a devenit *modelul* [...]. Și așa se face că mai toți elevii răsăriți, de pe la liceele umaniste, nu visau decât un singur lucru: să devină critici literari, să pătrundă în arena gazetelor literare, acolo, deci, unde scăpărau ideile și unde se juca soarta teoriei în forma ei pură... Așa au arătat lucrurile până după anii '70, când, prin Noica, filosofia a reapărut în scenă, aducând cu sine un ideal de culturalitate pentru care vechiul cadru teoretic s-a dovedit prea strâmt"[1].

După 1989, demersul lui Liiceanu este reluat de Horia-Roman Patapievici în volumul – nu întâmplător dedicat lui Liiceanu – *Despre idei & blocaje* (2007). Pornind de la o conferință din 1996 a lui Liiceanu, Patapievici preia întrebarea „De ce nu avem o istorie a filosofiei româneşti?". De la exemplele unor filosofi fără urmaşi precum Mircea Florian, Constantin Noica sau Mihai Şora, Patapievici ajunge în câțiva paşi la problemă, formată la rândul său din trei probleme: „culturii noastre [...] îi lipseşte o piață a ideilor; îi lipseşte o deosebire funcțională între idei generale şi idei speciale; îi lipsesc tradițiile de cercetare viabile"[2]. În sinteză: suntem prizonierii unui model care pune în centru literatura, nu filosofia; conceptul modern de cultură, format la noi în secolul al XIX-lea, e unul retardat, compus exclusiv pe modelul culturii generale: un concept literaturocentric, format nu în universități, ci prin presă. De aici, lipsa unei culturi specializate, care să dea profunzime superficiilor (altfel stimabile) de cultură generală. Această cultură specializată, chiar dacă a existat în anumite versiuni mai mult sau mai puțin finisate, nu a reuşit să răzbată în spațiul public. Iarăşi, exemplul filosofiei: deşi am avut un număr de filosofi stimabili, nu avem o istorie a filosofiei, întrucât acei filosofi nu au comunicat, nu au făcut sistem. Presupoziția lui

1 *Epistolar*, prezentat și îngrijit de Gabriel Liiceanu, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 147-148. Pentru un răspuns al criticilor literari, vezi, alături de articolul amintit al lui Eugen Simion, volumul lui Mircea Martin *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, pp. 357-384.

2 Horia-Roman Patapievici, *Despre idei & blocaje. O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipseşte, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisoseşte*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 35.

Patapievici e că filosofia (şi numai filosofia) asigură unei piețe a ideilor armătura necesară și releele comunicative; or, cum „cultura română a rămas o cultură generală, o cultură de literați, animată de o sensibilitate de literatori”[1], literatura – respectiv literaturocentrismul – este plasată în poziția țapului ispășitor. Spre deosebire de reducționismul lui Liiceanu, care opera cu un concept istoric al criticii literare din primele decenii de comunism, când evitase teoria pentru a evita teoria marxistă (singura admisă), reducționismul lui Patapievici lucrează cu un concept de paie al autonomiei esteticului, limitat la manevrarea judecății de gust. Pentru întărirea acestui sens vine un articol ulterior al lui Patapievici, publicat la aniversarea a trei ani de apariție a revistei „Idei în dialog” (al cărui director era Patapievici): „la întrebarea cât de cuprinzătoare poate fi critica literară, răspunsul este – niciodată suficient. Culturile moderne exced cu mult tiparul literar, nu doar pentru că există știința modernă a naturii, ci, mai ales, pentru că modernitatea este în mod esențial și democratică, și liberală, iar corpul politic democratic nu poate fi menținut decât prin întreținerea continuă a dezbaterii. Or, existența dezbaterii e condiționată de posibilitatea formulării, acceptării și asimilării *publice* a argumentelor, în timp ce existența literaturii e condiționată numai de posibilitatea formulării judecăților de gust. Critica literară presupune autonomia esteticului, în timp ce societățile moderne pretind, ca să funcționeze bine, autonomia culturilor argumentative. Literatura se poate mulțumi cu esteticul; complexitatea societală modernă are însă nevoie ca societatea să se autodefinească prin structuri argumentative, mai degrabă decât prin structuri narative (mitice, religioase etc.), specifice culturilor tradiționale. Este motivul pentru care, simbolic vorbind, modernitatea matură pretinde trecerea de la judecățile de gust ale criticii literare la judecățile bazate pe raționamente constrângătoare ale culturilor de specialitate”[2]. Modelul invocat de Patapievici nu se regăsește în realitate. Fondatorii disciplinei criticii literare în România (Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu) au avut cu toții o pregătire complexă, nu doar filosofică, ci și politică și sociologică, iar frecventarea judecății de gust nu i-a împiedicat să semneze lucrări ca *Istoria civilizației române moderne*. Apoi, diferența dintre filosofie și critică literară este nulă din punctul de vedere al capacității argumentative, cu atât mai mult cu cât cele două au dome-

1 Horia-Roman Patapievici, *Despre idei & blocaje*, p. 95.
2 Horia-Roman Patapievici, „Piața culturală la trei ani de «Idei în dialog»”, în „Idei în dialog”, 2007, nr. 11.

nii comune prin estetică (și apoi prin teorie literară), chiar verdictul de gust trebuind în ultimă instanță complex argumentat. Pentru a nu mai vorbi de faptul că structurile narative, considerate de Patapievici specifice literaturii, caracterizează toate științele umane. Totuși, ascendentul revistelor literare asupra celor filosofice este real, fiind produs de o serie de factori istorici, între care cel mai important și mai recent a fost marele rol al Uniunii Scriitorilor în monopolizarea de resurse pentru lumea cărților în comunism; dar nu lui i se poate reproșa, de pildă, incapacitatea pieței filosofice din România de a susține o revistă de idei pentru publicul general cum a fost „Idei în dialog" sau „cearta cu filosofia" a lui Liiceanu, mai atras de o literatură confesivă à la Octavian Paler decât de disciplina austeră predicată de Noica[1]. Mai mult, „Idei în dialog", deși a

1 Traseul cultural al lui Gabriel Liiceanu poate fi definit prin recursul la două jurnale apărute la un interval de aproximativ două decenii: *Jurnalul de la Păltiniş* (1983) și *Uşa interzisă* (2002). Acestea oferă, prin modelul polarizat pe care îl structurează, o serie de date privitoare nu atât la distanța parcursă, cât la schimbarea perspectivei asupra drumului căutat în cultură. Primul jurnal (scris între 21 martie 1978 și iulie 1981 din ipostaza de discipol al lui Constantin Noica) avansează „un model paideic în cultura umanistă", laolaltă cu ipoteza ascensiunii spirituale prin exercițiul ascezei filosofice. Finalul acestei narațiuni paideice – singulară în cultura română inclusiv prin considerabilul ecou emulativ – echivalează cu rezolvarea în cheie deceptivă a discipolatului: Liiceanu schițează aici gesturile unei despărțiri simbolice de Noica, înghețată totuşi, convenabil, la stadiul de preliminarii, de incertitudine tensionată. Despărțirea *de facto* se produce abia în *Uşa interzisă*. „Gândirea lor era într-o parte, iar viața lor într-alta", scrie Liiceanu aici despre filosofi. Jurnalul său recuperează anecdoticul autobiografic sub specia romanescului: gândirea și viața ajung să se suprapună, să se amestece. Dacă în *Jurnalul de la Păltiniş* romanescul, deşi efectiv, era lăsat în planul secund, „tehnic", al prelucrării anecdoticii pentru a crea efectul de realitate necontingentă, în *Uşa interzisă* literatura este asumată făţiş, ca finalitate suficientă sieşi. Aspirația către rigorile unui sistem filosofic performant a rămas undeva în urmă; producerea de literatură este noul cuvânt de ordine, vocație, în fine, recunoscută ca legitimă din unghiul capacității ei de a face audibil în mod autentic murmurul „vibrației de ființă". „Sentimentul conştient al insuficienței personale", asumat în cuprinsul cărții ca autoexplicitare a relativei sterilități care îi califică până la acea dată ansamblul scrierilor, îşi află astfel o compensare prin schimbarea de „gen". Un astfel de finish era, în linii mari, previzibil. În spațiul eclectic acoperit de cărțile lui Liiceanu accentul cade pe excelența stilistică și doar secundar pe punerea în funcțiune a unui angrenaj performant ideatic, și nu retoric. Pe lângă cele două jurnale, paginile memorabile ale autorului sunt de găsit în *Epistolar* (1987), volum îngrijit în calitate de editor, compus din reacțiile provocate de *Jurnalul de la Păltiniş*, în speță în „portretele" şi „scenele" din scrisorile către Alexandru Paleologu, și mai puțin în lucrările filosofice precum *Despre limită* (1994), redactat în siajul limbajului heideggerian. Linia din *Uşa interzisă* a continuat în volumele *Scrisori către fiul meu* (2008) și *Întâlnire cu un necunoscut* (2010), în care Liiceanu prelungeşte explorarea de sine în regim autoficțional. În această etapă referința proximă este Octavian Paler; dintre asemănări pot fi enumerate patetismul slobod, predilecția pentru referințe din Antichitatea greco-latină, coexistând cu ancorarea în diverse neaoșisme, proiectarea propriei interiorități pe pânze dintre cele mai

oferit spațiu unor dezbateri interesante în materie de epistemologie sau de clasicism, în materie politică a susținut o agendă în linii mari reacționară, de pildă prin semnătura lui Traian Ungureanu, asociată, pe lângă componentele retrograde care-i caracterizează gândirea, și cultului personalității lui Traian Băsescu. În timp ce „Observator cultural", sub direcțiunea criticului literar Ion Bogdan Lefter (2000-2004), a popularizat în România, cu efecte utile, o agendă progresistă (a corectitudinii politice, dar nu exclusiv), combătând monopolul steril și afazic al dreptei neoconservatoare anticomuniste.

Piața și mecenatul

Sistemul cultural din comunism fusese unul subvenționat atât prin legea timbrului, cât și prin alocare directă, deși tirajele uriașe ale revistelor și cărților puteau lăsa impresia unor scriitori că ei sunt cei care subvenționează statul – vezi, de pildă, legenda după care construcția metroului ar fi fost finanțată de câștigurile aduse de scriitori[1]. La scurt timp după decembrie 1989 scriitorii încep să-și pună problema resurselor în noile condiții ale unei economii care se depărta de modelul socialist cu o viteză pe care, de altfel, elita intelectuală nu doar că o aproba, dar o considera prea lentă, frânată de puterea „neocomunistă" reprezentată de Frontul Salvării Naționale. „Revistele culturale din fragezii ani 1990 îşi imaginau că se pot servi, în acelaşi timp, de avantajele unei economii etatizate (zise comuniste) şi de «autonomia» oferită de piața liberă. Aspectul secundar al chestiei era că, până atunci, nu păreau să-şi fi dat seama că libertatea «costă» şi că ceea ce părea, în socialism, aproape un drept natural, de care nimeni nu se mai bucura conştient, anume finanțarea «de la stat» a actelor de cultură de orice nivel, devenise în zorii democrației originale o decizie politică oricând suspendabilă"; un aspect complementar, amuzant retrospectiv, e că „toată vina cădea chiar pe «democrația originală» românească, altfel spus, toată lumea avea speranțe atât de mari de la democrație şi capitalism în genere, încât nu-şi imagina că sacrificiile şi

arhetipale, mai pline de semnificații înalte, melanjul de pagini realmente frumoase cu pasaje bombastice, talentul de a spune banalități cu aplomb ș.a.m.d. După ce a făcut literatură din problematizarea discipolatului și în general a relației (cu un maestru, cu diverși prieteni, cu fiul său, cu sine însuși), Liiceanu își testează și ipostaza de maestru în *Întâlnire în jurul unei palme Zen* (2011), masaj epistolar erotic întru cultură cu discipolul Cristian Cercel.

1 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 58.

aspectele negative ale acestora țin de esența fenomenului, şi nu de tarele identitare, de aplicarea lor «românească».”[1]

O primă sursă postrevoluționară de interes pentru mica burghezie intelectuală o reprezintă redistribuirea resurselor din comunism: se schimbă conducerea revistelor, a editurilor (chiar în cazuri în care acestea avuseseră o activitate remarcabilă, precum Romul Munteanu la Editura Univers), o serie de tineri sunt integrați în redacții, în universități, în conducerea Uniunii. O altă operațiune este privatizarea – edituri, ziare sunt derobate din gestiunea statului pe baza unei decizii politice care adesea le reduce capitalul la valoarea de mobilier[2], o seamă de sedii centrale sunt atribuite unor fundații care pe viitor nu vor ezita să le capitalizeze copios (cazul Grupului pentru Dialog Social, care va închiria din spațiul său generos de pe Calea Victoriei unui bar și unei librării deținute de Gabriel Liiceanu, lider informal al GDS). După ce sursele privatizabile au fost epuizate (deși, de fapt, în domeniul cultural fenomenul s-a consumat până către a doua parte a anilor ’90), resursele s-au grupat în două zone principale. Pe o poziție dominantă a continuat să rămână statul, atât la nivelul central al Ministerului Culturii și al instituțiilor de redistribuire subordonate acestuia (de pildă Administrația Fondului Cultural Național, înființată în 2005), cât și la nivelul administrațiilor locale, având în dependințe publicații etc. Resursele transnaționale au devenit și ele atractive pe fondul discursului unifică-

1 Teodora Dumitru, „Scurtul drum de la libertate la liberalizare”, în „Cultura”, 2014, nr. 478.

2 „[P]rivatizările în domeniu s-au făcut prin metode ce ignorau valoarea economică a capitalului intelectual, al mărcilor și patentelor, al imaginii și know-how-ului – adică exact acele componente ale capitalului pe care mica burghezie le valorificase și în perioada comunismului. Acest tip de privatizare – în care un ziar, de pildă, valora cât mobilierul redacției – a însemnat un transfer semnificativ de resurse din partea statului către membrii favorabil plasați ai micii burghezii” (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 468-469). Gabriel Liiceanu povestea cum a preluat Editura Politică (aparținând PCR), transformată apoi în Humanitas, în urma unei dispoziții semnate de prietenul său Andrei Pleșu, pe atunci ministru al Culturii: „Când am preluat în gestiune vechea editură, «imensul ei patrimoniu» era compus din câteva zeci de birouri (adică mese de scris), câteva zeci de scaune părăduite din lemn, câteva fotolii desfundate, câteva covoare murdare și tocite, câteva «fișete» metalice, câteva zeci de cuiere, o față de masă roșie pentru ședințele de partid, o bibliotecă compusă preponderent din operele lui Marx, Engels, Lenin și Ceaușescu, precum și din toate documentele, traduse de-a lungul anilor, ale «partidelor comuniste frățești»” (Cristian Teodorescu, „Gabriel Liiceanu prezintă cifrele privatizării editurii pe care a preluat-o în 1990 și situația financiară a Humanitasului”, în „Cotidianul”, 30 martie 2007). *Nota bene*, după ce a preluat Editura Politică, Liiceanu a distrus arhiva acesteia, lipsind astfel cercetătorii de un material prețios (vezi Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 351).

rii europene[1]. O poziție care în teorie (teoria pieței libere) ar fi trebuit să scoată Statul treptat din joc a fost ocupată de capitalurile private. Cel mai important actor în acest sens a fost, în special de-a lungul anilor '90, Fundația Soros[2]. De-a lungul mandatului din 1992-1996 al lui Ion Iliescu, dată fiind cooptarea în guvernul tehnocrat al lui Nicolae Văcăroiu a Partidului România Mare, în ministerul Culturii și-a făcut apariția, într-o poziție de decizie cu privire la achiziția de cărți, un actor al partidei naționalist-protocroniste, Mihai Ungheanu. Ca atare, între politica de Stat și Fundația Soros s-a stabilit în domeniul culturii o antiteză exemplară între, pe de o parte, ceea ce era perceput ca tendință regresivă către naționalismul închis și, pe de altă parte, internaționalismul și valorile globalizante, transnaționale ale Fundației (care a continuat să-și datoreze și mai târziu acestui context – deși cauzele sunt, desigur, mai complexe – imaginea de „agentură străină" în ochii naționaliștilor). Ulterior, pe fondul restrângerii operațiunilor Soros în România, au apărut și alți actori, de la cei globali (Microsoft, Philip Morris) până la cei locali (Sorin Matei, Dinu Patriciu, Sorin Ovidiu Vântu), care au finanțat publicații și premii.

1 O lucrare de Corneliu Leu este prezentată, astfel, „ca o completare la raportul Programului Phare-Democracy 93/0338 privind democrația locală, pe care Fundația noastră l-a girat pe parcursul anului 1995, sub egida Uniunii Europene. Programul s-a desfășurat prin numeroase dezbateri publice, constituirea de seminarii permanente în mai multe localități, emisiuni tv și un întreg ciclu de emisiuni radio"; volumul, așezat sub patronajul Institutului Național de Personalism, „grupul de studii și dezbateri al Fundației «Episcopul Grigorie Leu»", este editat cu sprijinul Fundației „Haniel" din RFG. Consiliul Național al Fundației avea o compoziție extrem de eterogenă, alăturându-i pe Ioan Alexandru, Vartan Arachelian, Alexandru Balaci, C. Bălăceanu-Stolnici, Radu Cârneci, Niculae Gheran, Alecu Ivan Ghilia, Aurel Dragoș Munteanu, Fănuș Neagu, Sergiu Nicolaescu, Edmond Nicolau, Darie Novăceanu, Adrian Popescu, Iuliu Rațiu, Dinu Săraru, Grigore Vieru ș.a. În ce privește „substanța" „raportului", ea se reduce la un galimatias de felul: „Sfera politicului nu poate cuprinde totul. Dacă într-adevăr credem în pluralism, nu trebuie să cantonăm totul la formula primitivă a pluralismului politic. Adică a pluralismului înțeles ca o manifestare strict politică. Chiar cu toate formele lui, de la cea superbă a comuniunii de idei, până la abjectă a interesului de gașcă, aceasta este doar un spațiu, doar un sector al societății pluraliste. Ființa umană e atât de complexă încât are mult mai multe determinante de conexiune, de comunicare și de solidaritate, decât cele strict politice. Pentru că cine interpretează lucrurile doar politic, poate ajunge ușor la otrava «dușmanului ideologic»; în vreme ce, înțelegând pluralismul ca posibilitate de manifestare a tuturor libertăților cetățenești, ajungi la respectul față de semeni și la plăcerea conviețuirii deschise, între persoane avându-și fiecare trăsături specifice" (Corneliu Leu, *Fiii risipitori ai Europei. Probleme ale tranziției în reforma din România sau spovedania unui „european central și de est"*, Editura Realitatea, 1996, p. 86).

2 Vezi Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 338, *passim*.

Piața culturală este de-a lungul întregii perioade postcomuniste într-un proces declinant, accentuat de dispariția difuzorilor de presă și de carte și a bibliotecilor[1]. Potrivit unei evaluări a sociologului Marius Lazăr din 2006, „după 1990 a existat o tendință constantă de creștere a numărului de titluri editate; în 1999, acesta depășește nivelul maxim al producției de dinainte de 1989, situat prin 1975 la aproximativ 7 700 de titluri. Astfel, în 2003 avem, în medie, deja peste 12 000 de titluri tipărite, dar tirajele sunt, în toată perioada, în cădere: de la 14 400 de exemplare pe titlu editat în 1988, ele urcă la peste 24 400 în 1990 (anul maximei iluzii «productiviste» a editorilor), pentru a descrește la 12 000 de exemplare în 1994. În anul imediat următor tirajul mediu cade la 6 300, pentru ca în 2001 să ajungă la 1 000 –, iar în 2003 la 650, o cifră ce pare a duce producția de carte sub pragul critic al rentabilității, în condițiile în care, în România, active se declară câteva sute bune de edituri. Paradoxul e aparent și perfect previzibil. El redă șocul confruntării cu piața pentru o industrie care începe să se privatizeze abia după 1993 și trece la «marea privatizare» din 1997, ajustându-se drastic la o ofertă «reală» de consum. Efectul e dublat de căderea rețelelor etatizate de difuzare și de o progresivă incapacitate a producătorilor de a-și regla tirul asupra unui public a cărui capacitate de absorbție culturală e fluctuantă, rămânând mereu un factor economic de risc. Editurile reacționează prin minimizarea costurilor și încercarea de a atrage fonduri suplimentare pentru editare, inclusiv din autofinanțarea autorilor. Consecința imediată este redefinirea relațiilor dintre autori și edituri în evidentul dezavantaj al primilor, care lucrează în pierdere, în timp ce ultimii continuă să declare profit”[2].

Uniuni de creație

La sfârșitul anilor ’70 au existat diverse proiecte de desființare a Uniunii Scriitorilor din România, provocate fie de luptele pentru acapararea resurselor sale materiale și simbolice, fie de dorința de a elimina o sursă de autonomie. Dumitru Popescu evocă în memoriile lui vizita primită, în

1 Potrivit lui Marius Lazăr, „[î]nainte de 1990, în Romania erau 16 665 de biblioteci – publice, școlare, universitare, naționale; în 2002 mai erau 13 377. Cele mai multe dintre bibliotecile dispărute au fost biblioteci publice rurale” (Marius Lazăr, „Eu citesc, tu citești. El citește?”, în „22”, 2006, nr. 828).

2 Marius Lazăr, „Eu citesc, tu citești. El citește?”.

calitate de preşedinte al Consiliului Culturii şi Educației Socialiste, din partea unui grup de scriitori din zona naționalistă („Luceafărul", „Flacăra"), în frunte cu Adrian Păunescu, Mihai Ungheanu, Fănuş Neagu şi Paul Anghel. Aceștia i-ar fi cerut desființarea Uniunii: „Încriminau acapararea diferitelor funcții nevralgice din Uniune fie de către deşeuri birocratice, fie de către mediocrități patente sau presupuşi elitişti neputincioşi să reziste la prima scuturătură serioasă de specialitate. Iar în al doilea rând, şi aceasta nu mai era reformă, ci revoluție autentică, cereau renunțarea la un model de organizare dogmatic şi revolut, integral de sorginte sovietică, abolirea instituției mamut ce manipula într-o manieră partizană, subiectivistă, de grup, drepturile sociale ale scriitorilor şi facilitățile acordate de statul paternalist – pe scurt, desființarea Uniunii"[1]. Deşi Dumitru Popescu însuși nutrea intenții de acest fel, nu a reuşit să le materializeze din pricina împotrivirii lui Nicolae Ceaușescu[2]. Totuşi, de-a lungul anilor '80 accesul în USR a fost drastic limitat, tocmai pentru că asigura un statut privilegiat, iar numărul de aspiranți era în creştere[3].

După căderea comunismului, USR a continuat să funcționeze ca nod al finanțării micii burghezii intelectual-literare de către stat, prin distribuirea de funcții remunerate în cadrul unor reviste, prin premii, prin taxa de timbru literar de 2%[4], iar ulterior printr-un spor de 50% la

1 Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii III: Artele în mecenatul etatist*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, pp. 302-303.

2 „[Nicolae Ceaușescu] Nu înțelegea această problemă şi nici nu suporta să-i fie ridicată. Din punct de vedere politic, uniunile erau un tampon între oamenii de artă şi stat, un absorbant al frământărilor lor sociale, un mod subtil de ținere în lesă. Puteau fi comparate cu nişte plase mari pline de peşte, păstrate în apă, unde înotătoarele îşi primesc hrana şi se mişcă în voie având iluzia că se asociază şi organizează singure, foarte rar simțind că se izbesc, în avânturile migratoare, de ceva tare" (Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii III: Artele în mecenatul etatist*, p. 304).

3 Dacă în 1968 numărul de membri era de 730, în 1978 el crescuse la 1 235 (Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 119).

4 Caracterizată de Vladimir Pasti drept „feudală": „Inițiativa ca un ONG să fie destinatarul unei taxe pe consum încalcă toate principiile, regulile şi legile unei economii de piață, ale concurenței, de exemplu, şi ale democrației, dar asta nu a împiedicat-o, pe de o parte, să supraviețuiască vreme de mai bine de un deceniu şi jumătate, iar pe de altă parte, să fie susținută prin măsuri de politică discriminatorie pozitivă, cum ar fi scutirea de TVA sau un TVA redus pentru cărți, adică un alt transfer de venituri din partea statului" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 469). Deşi astfel de practici au funcționat tacit mai bine de 20 de ani, ele au intrat violent în actualitate odată cu discuțiile privind proiectul de lege (583/2014) a timbrului cultural. Proiectul prevede un „timbru literar, în valoare de 1 leu, pentru fiecare exemplar de suport conținând reproduceri de carte beletristică", al cărui beneficiar ar urma să fie Uniunea Scriitorilor. Timbrul trebuie achitat în avans de către edituri, care nu ar mai putea comercializa nici o carte fără un astfel de timbru lipit

pensia scriitorilor membri în Uniune. Dacă tabăra naționalistă din comunism este eliminată într-o primă fază din lupta pentru resurse (fie prin schimbarea imediat după 1989 a echipelor de conducere a revistelor, fie prin excluderea din USR a unui scriitor ca Eugen Barbu), lupta pentru resursele monopolizate de USR capătă aspect generaționist prin înființarea în 1994 a Asociației Scriitorilor Profesioniști din România (ASPRO): aceasta, fondată la ideea lui Mircea Nedelciu, reprezintă o coalizare profesională a scriitorilor optzeciști, care încearcă să dubleze sau să concureze – inclusiv simbolic, prin orchestrarea unor ritualuri precum acordarea de premii, dar și material, prin competiția deschisă pentru accesarea taxei de timbru – vechea Uniune a Scriitorilor[1]. ASPRO își va înceta *de facto* activitatea și existența la începutul anilor 2000, fără a fi reușit să devină un adversar real al USR[2]. După mandatul lui Mircea Dinescu (1990-1993), care coincide cu devalizarea Uniunea sub efectul inflației și a managementului precar, și al lui Laurențiu Ulici (1993-2000), care restabilește oarecum situația financiară închiriind unul din

pe copertă. Editurile au inițiat o virulentă campanie de discreditare a legii discutate. Pe de altă parte, Uniunea Scriitorilor (care a stat la originea inițiativei prin Varujan Vosganian, inițiatorul proiectului și în același timp prim-vicepreşedinte USR) a dat comunicatul următor: „1. Legea timbrului cultural este în vigoare încă din anul 1994 (ca Legea nr. 35 din 6.06.1994). Argumentul editorilor, că prin noua Lege are loc o scumpire a produsului cultural, este fals. Scumpirea despre care se face incorect vorbire, dacă a avut loc, a avut loc în anul 1994, odată cu apariția Legii nr. 35. [...] 3. În ceea ce priveşte timbrul literar, editorii au încasat taxa de timbru, o taxă plătită de cumpărătorii de carte şi inclusă în prețul de vânzare al cărții, dar, cu unele excepții, cum ar fi Editura Humanitas, n-au virat sumele cuvenite beneficiarilor, adică n-au respectat Legea aflată în vigoare. Dacă toți editorii ar fi respectat Legea timbrului cultural din 1994, nu ar mai fi fost nevoie de o nouă Lege. Modificarea actuală a Legii timbrului cultural prevede, în special, introducerea unui timbru literar fizic, care să fie aplicat efectiv pe cartea introdusă în circuitul comercial. Această prevedere a Legii înlătură orice posibilitate de evaziune fiscală şi aduce limpezirea situației în privința tirajelor reale ale cărților editate" (comunicat din februarie 2015, vezi site-ul oficial al USR, http://www.uniuneascriitorilor.ro/).

1 Vezi și Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, pp. 325-326.

2 Una dintre cauze stă în caracterul de club relativ închis, elitist al ASPRO. Deși Mircea Cărtărescu nu s-a manifestat ca membru marcant al ASPRO, mărturia lui este relevantă pentru felul în care optzeciștii vedeau funcționarea unei uniuni de creație – într-un fel foarte asemănător unuia dintre cenaclurile unde se formaseră: „În ceea ce mă privește, nici măcar o Uniune reformată nu m-ar atrage. Am visat întotdeauna un club literar restrâns, în care douăzeci sau treizeci de scriitori să conviețuiască în respect reciproc, să-și citească textele la care lucrează, să se ajute în căutarea traducătorilor, editorilor, agenților literari. Fără statute, fără patrimoniu, fără președinți și vicepreședinți. Numai într-un astfel de grup informal m-aș simți bine printre colegi" (Mircea Cărtărescu, „Uniunea Scriitorilor la răscruce", în „Jurnalul național", 17 mai 2005, reprodus în *Baroane!*, Editura Humanitas, București, 2005, pp. 185-186).

sediile centrale unui cazinou[1], urmează mandatul lui Eugen Uricaru (2000-2005), care reintegrează în Uniune, după politica anticomunistă anterioară, scriitorii din tabăra naționalist-protocronistă. Deși acesta reușește să atragă, prin relații politice cu guvernul PSD condus de Adrian Năstase, o serie de fonduri către programele Uniunii (după ce în prealabil, din funcția de vicepreședinte USR, privatizase vechiul Fond Literar în 1997, transformându-l în Societatea de gestiune colectivă a drepturilor de autor Copyro, aflată sub conducerea sa[2]), imaginea publică arată o deteriorare a situației morale a Uniunii, contestată de douămiiști și optzeciști laolaltă. Un raport de etapă este scris de Mircea Cărtărescu în 2005: „Cu un președinte bănuit a fi fost turnător al Securității, cu una dintre principalele clădiri din patrimoniu – Casa Monteoru – revendicată de foștii proprietari, cu o afacere extrem de încurcată ca mijloc de trai – cazinoul de la Casa Vernescu –, cu o vilă de la Neptun în curs de vânzare, cu o situație financiară de o dezordine incredibilă, cu un hotel pe jumătate ridicat fără o situație clară a apartenenței lui, cu datoriile din trecut ale scriitorilor (milioane de euro în bani actuali) necontabilizate, Uniunea Scriitorilor trăiește azi scadența tuturor datoriilor neplătite la timp. Datorii morale, organizatorice, financiare. [USR] a refuzat, timp de cincisprezece ani, orice autoevaluare critică și orice încercare de reformă [...]. Uniunea Scriitorilor e o instituție de la început și fundamental nedemocratică. [...] Aceste vicii esențiale, definitorii ale acestei organizații anacronice au generat, cum era de așteptat, corupție, arivism, lichelism la toate nivelurile ei. După chipul și asemănarea președintelui recent demisionat, mai toți liderii locali s-au transformat în baroni atotputernici, tăind și spânzurând în filiale. Oare de ce ne amintește acest sistem clientelar, endemic în Uniunea Scriitorilor? Oare e întâmplător faptul că ultimul festival de literatură de la Neptun s-a petrecut «sub înaltul patronaj al primului-ministru Adrian Năstase»? Oare nu cumva același prim-ministru pe atunci la putere a dat (din buzunarul propriu?) acum un an un miliard de lei pentru scriitori, dezgustătoare – și reușită

1 Cf. Eugen Simion: „Ce putem spera este ca Uniunea Scriitorilor să devină un sindicat corect și eficient. Acum este ceva neterminat, între o neproductivă societate SRL și o filială a Fundației Soros" (în „Caiete critice", 1996, nr. 11-12, p. 150).

2 „În 2005, raportul comisiei de cenzori – singurul public – stabilea că instituția, nonprofit şi destinată protejării autorilor, avusese venituri de 1 202 698,64 lei şi cheltuieli de 993 885,28 de lei, cu un excedent total de 208 813,36 de lei. Media salariilor celor 22 de angajați era – în 2005 – de 1 727 de lei. În 2005, salariul mediu brut pe economie era 973 de lei" (Iulia Popovici, „Pe cine apără Copyro?", în „Observator cultural", 2010, nr. 514).

– încercare de a le cumpăra conștiințele? Și nu cumva, în toate împrejurările, Eugen Uricaru s-a comportat ca un servil om al fostei puteri, care l-a recompensat cu înalte și bănoase posturi în Ministerul de Externe, la radio, în toate fiefurile PSD? Căci până la urmă firele duc tot aici, ca toate firele corupției românești din ultimul deceniu”[1]. Numărul membrilor crescuse considerabil de-a lungul anilor ’90, dar continuă să crească și sub cele trei mandate ale lui Nicolae Manolescu, ales președinte în 2005 și funcționând până în prezent grație schimbării statutului care limita numărul mandatelor la două: doar în noiembrie 2014 au fost primiți, într-un singur episod, 80 de noi membri, plus 240 de membri stagiari. (Diferențierea accesului în Uniunea între membri plini și membri stagiari fusese o inovație comunistă introdusă la începuturile sale; ulterior se renunțase la ea, însă sub mandatul lui Manolescu, în fața problemelor ținând de lipsa unui control efectiv al calității literare a aspiranților, a fost reintrodusă pentru a reduce fluxul de intrări.)

Conform statutului său, Uniunea este o „asociație profesională de creatori literari, nonguvernamentală şi nonprofit, constituită în scopul de a apăra interesele de breaslă, economice, sociale și morale ale membrilor ei şi de a-i reprezenta în raporturile cu autoritățile, cu alte asociații de creatori, cu persoane juridice şi fizice din țară şi din străinătate”[2]. În realitate, USR nu a făcut în istoria sa postcomunistă mai nimic din toate acestea. Nu a intervenit, de pildă, niciodată în medierea numeroaselor conflicte dintre traducători și editurile rău-platnice. Puținele cazuri în care USR a intervenit totuși au avut fie consecințe ridicole (cum a fost cazul informației false – și tipărită într-un ziar fără a fi verificată de nimeni – după care la Iași ar fi fost incendiate cărți de Mircea Cărtărescu[3])

1 Mircea Cărtărescu, „Uniunea Scriitorilor la răscruce”, pp. 183-185.

2 http://www.uniuneascriitorilor.ro/statut.

3 În 2008, ziarul „Gardianul” a publicat un reportaj privind un festival literar organizat la Iaşi (Festivalul Internațional de Neoavangardă), în timpul căruia Daniel Corbu ar fi înscenat un performance arzând o carte de Mircea Cărtărescu. Reacțiile au fost rapide. Uniunea Scriitorilor a produs imediat un comunicat de solidaritate cu Cărtărescu, semnat chiar de Manolescu: „Voi propune conducerii USR, la proxima reuniune, să analizeze gestul poetului Daniel Corbu, care este contrar nu numai principiilor statutului nostru, ci și normelor de civilizație şi bunului-simț, să adopte măsurile de rigoare”. Editura Humanitas a ivit de asemenea un comunicat, în care se făceau o serie de paralele istorice pe tema arderii cărților, și anunța că librăriile sale vor dedica vitrine poetului ars: „Răspunsul Editurii Humanitas la acest act de barbarie culturală va fi simplu: în librăriile Humanitas din Iaşi şi din toate oraşele țării se vor crea vitrine speciale cu cărțile lui Mircea Cărtărescu”. La rândul său, Cărtărescu se imagina un nou caz Pamuk: „Am fost stupefiat și speriat, vă spun sincer, pentru că arderea unor cărți e cel mai dur act de huliganism cultural imaginabil, aşa că

sau insignifiante (medierea din 2006 între scriitorii Radu Cosașu și Mircea Mihăieș, primul jignit de al doilea). Unica sa arie de interes stă în autoreproducere; deși vechile privilegii din vremea comunismului sunt pentru majoritatea membrilor (nu și pentru conducere[1]) de domeniul trecutului, membrii cotizanți și aspiranții sunt atrași material prin sporul de pensie de 50% acordat membrilor de la bugetul public și simbolic prin numeroasele premii acordate de filiale[2] și de la centru.

---

l-am sunat imediat pe editorul meu, Gabriel Liiceanu, să stabilim cum am putea reacționa". „Urmează să facem o anchetă, deocamdată particulară, dacă e nevoie, și judiciară. Dacă măcar una singură dintre cărțile mele a fost arsă, vom vedea ce măsuri morale și poate judiciare vom lua", amenința autorul *Orbitorului*. Deznodământul s-a produs atunci când Daniel Corbu a trimis de asemenea o scrisoare către redacții dezvăluind că nimeni n-a ars nici o carte şi că reportajul din „Gardianul" era mistificator: „ziariştii despre care vorbim [...] s-au oprit doar la un moment de 30 de secunde, când a fost incendiată o piramidă construită din hârtie de ziar, un gest absolut simbolic, prin care cei prezenți spuneau NU subculturii şi gustului derizoriu în artă şi aprobau totodată experimentul autentic, producător de valori artistice, promovat de festival. S-au oprit la acest moment şi au scris un articol tendențios, dezinformator. [...] Nimeni nu m-a întrebat post factum. Niciodată n-am denigrat pe Mircea Cărtărescu, autorul excelentei cărți *Levantul* şi al *Orbitor*-ului, cel mai spectaculos roman apărut în România ultimilor douăzeci de ani. Iar cei peste 50 de martori ai momentului «piramida» n-au văzut vreo carte de Mircea Cărtărescu sau vreun CD arzând" (citatele provin din articolul „Cărtărescu, revoltat", în „Evenimentul zilei", 11 iunie 2008).

1 Uniunea Scriitorilor din România a organizat, împreună cu filiala sa din Cluj-Napoca, la începutul lui octombrie 2014, un festival de literatură – botezat grandilocvent Festivalul Național de Literatură, pe scurt FestLit –, culminând prin acordarea unui Mare Premiu. Filialele USR au fost invitate din timp să-şi stabilească nominalizările. Lista finală, anunțată încă din septembrie, propunea următoarele nume: Gabriela Adameşteanu, Mircea Anghelescu, Adriana Babeți, Mircea Bârsilă, Andrei Bodiu, Ştefan Borbély, Dumitru Brăneanu (fost deputat şi vicepreşedinte al Consiliului Județean Bacău, actualmente poet, autor al unor versuri precum „Doamne, ține zările/ porți deschise ale unirii/ între mine şi zâmbetul Tău!/ tu nu vezi!/ că mă-nfrunzeşte/ ploaia/ cântând pe acoperişul/ gândului tău!"), Gabriel Chifu, Margareta Curtescu, Titi Damian, Luminița Dascălu, Marian Dopcea, Dinu Grigorescu, Ioan Holban, Ion Mărgineanu, Viorel Mureşan, O. Nimigean, Roxana Râbu, Eugen Suciu, George Şovu. În cele din urmă, Marele Premiul al Festivalului Național de Literatură, ediția I, a fost câştigat chiar de Gabriel Chifu, vicepreşedintele USR și inițiatorul Festivalului.

2 Citez la întâmplare lista premiilor pe 2012 acordate de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din Romania, cuprinzând nu mai puțin de douăzeci de secțiuni. Astfel, pentru poezie s-au acordat Premiul Lucian Blaga, Premiul A.E. Baconsky, Premiul Al Căprariu, Premiul Negoiță Irimie, Premiul Szilágyi Domokos; pentru proză s-au distribuit Premiul Liviu Rebreanu, Premiul Ion Agârbiceanu, Premiul Pavel Dan, Premiul INTERART, Premiul Bálint Tibor; pentru critică, istorie literară, eseu, publicistică s-au dat Premiul Mircea Zaciu, Premiul Ioana Em. Petrescu, Premiul Adrian Marino, Premiul Valeriu Anania, Premiul I.D. Sârbu; pentru debut au fost concese (doar) Premiul Marian Papahagi și Premiul Mongolu (acesta din urma prin filantropia omului de afaceri Remus Pop – „Mongolu"); pentru traduceri s-au decernat Premiul Eta Boeriu și Premiul Teodor Boșca; de asemenea, s-a oferit „Premiul N. Drăganu, Premiul primarului".

Cenacluri

În 1980, potrivit estimărilor lui Augustin Buzura, funcționau 2 600 de cenacluri literare, frecventate de 162 000 de cenacliști „cu carnete”[1]. O parte dintre aceștia vor intra în USR imediat după revoluția din 1989. Căderea comunismului duce la dispariția unor cenacluri consacrate precum Junimea și Universitas, ambele din București. Însă cenaclurile, ca instituție, vor continua să funcționeze, unele marcându-și activitatea prin volume colective în prelungirea legendarelor *Aer cu diamante* (1982), *Cinci* (1982) sau *Desant 83* (1983). Astfel, se lansează printr-un volum colectiv scriitorii ieșeni din Club 8 (O. Nimigean, Dan Lungu, Radu Andriescu, Dan Lucian Teodorovici, Florin Lăzărescu, Radu Pavel Gheo, Gabriel H. Decuble, Constantin Acosmei, Michael Astner, Dan Sociu ș.a.) – *oZone friendly. Iași. Reconfigurări literare. O antologie* (2002). Membrii cenaclului Litere, coordonat la Facultatea de Litere din Bucureşti de Mircea Cărtărescu, apar în două volume: *Tablou de familie* (1995; Sorin Gherguț, Svetlana Cârstean, Răzvan Rădulescu, Mihai Ignat, Cezar Paul-Bădescu, T.O. Bobe) și *Ferestre ’98* (1998; Ioana Vlaşin, Iulian Băicuş, Cecilia Ştefănescu, Marius Ianuş, Angelo Mitchievici, Victor Nichifor, Doina Ioanid). Tot la Literele bucureștene va funcționa, sub coordonarea lui Marius Ianuș, cenaclul Litere 2000, frecventat de o bună parte a generației douămiiste: Ionuț Chiva, Silviu Gherman, Bogdan Iancu, Ruxandra Novac, Adrian Schiop, Răzvan Țupa, Elena Vlădăreanu ș.a. Însă instituția care va consacra această generație este cenaclul Euridice, condus de Marin Mincu (având experiența Cenaclului de Marți de la Constanța), mai întâi sub patronajul Uniunii Scriitorilor în colaborare cu ziarul „Ziua”, care i-a dedicat suplimentul „Ziua literară”, oferindu-i astfel o difuzare națională (2002-2003); este mutat apoi, cu un ecou diminuat, până în 2008, la Muzeul Național al Literaturii Române din București, fiind continuat în paralel la Uniunea Scriitorilor, pentru o scurtă perioadă, de Mircea Martin Alte cenacluri relevante național pentru generația douămiistă și postdouămiistă, în special în materie de poezie, vor fi Nepotu’ lui Thoreau (Cluj-Napoca), condus de Ștefan Manasia și Ștefan Baghiu, clubul de lectură Institutul Blecher (București), inițiat de Claudiu Komartin, Zona Nouă (Sibiu), coordonat de Radu Vancu. Succedanee ale cenaclurilor pot fi considerate, începând din anii 2000, cursurile de scriere creativă organizate în centre

1 Vezi stenograma întâlnirii cu Nicolae Ceaușescu, pe 13 martie 1981, a unui grup de scriitori, reprodusă în Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii. Documente*, Editura EuroPress Group, București, 2012.

universitare din Brașov și Cluj-Napoca, sub coordonarea profesorilor Alexandru Mușina, Ruxandra Cesereanu, Simona Popescu ș.a.

Un capitol aparte îl reprezintă cenaclurile SF, care apar la inițiativa unor animatori ca Adrian Rogoz și cunosc în anii '70-'80 din secolul trecut, sub patronajul Casei de Cultură a Studenților sau a Uniunii Tineretului Comunist, o adevărată explozie la nivel național. La succesul lor au contribuit și publicații precum *Almanah „Anticipația"*, cu un tiraj de aproximativ 150 000 de exemplare în deceniul al nouălea, care dedică medalioane și oferă spațiu cenacliștilor science-fiction. Potrivit lui Dan Merișca, unul dintre principalii animatori în domeniu, în 1985 funcționau 75 de formațiuni cenacliere. Pioniere sunt Solaris (București), „H.G. Wells" (Timișoara), înființate în 1969, și „Henri Coandă" (Craiova), activând din 1970. Alte nume importante sunt Quasar (Iaşi), Helion (Timișoara), „Victor Anestin" (Craiova), „Victor Papilian" (Cluj-Napoca), ProspectArt (București). După căderea comunismului, contracției din a doua parte a anilor '90 îi urmează o nouă activare a fenomenului. Se reînființează o seamă de vechi cenacluri și apar unele noi (AtelierKult), popularizate prin antologii și publicații electronice sau pe hârtie.

Medii și conținuturi

Până la începutul anilor 2000 posibilitățile de publicare sunt limitate la suporturile convenționale – reviste și cărți editate pe hârtie. Apariția editurii electronice Liternet în 2001 este unul dintre primele semnale privind viitorul. Liternet publică atât cărți electronice, ce pot fi descărcate gratuit de pe site-ul editurii, cât și o revistă *online*. Revistele românești („Dilema", „România literară") erau de altfel parțial accesibile citirii pe internet încă din anii '90, deși suportul virtual nu făcea decât să reproducă în forme grafice destul de primitive conținutul pe hârtie. Apariția cu adevărat revoluționară în materie de suport și dinamică a literaturii sunt blogurile[1], care permit oricui este interesat să producă un conținut variat (jurnal, poezie, proză, critică literară, eseu ș.a.) disponibil oricui are o conexiune internet, conținut aflat într-o interacțiune mult

1 Un articol din aprilie 2006 contoriza deja „în jur de 20 000 de bloguri active" în România, prognozând că numărul va crește până la 50 000 până la sfârșitul anului (Cristi Neagoe, „Aproape tot ce-ai vrut să știi despre blogging în Ro (dar ți-a fost teamă să întrebi)", în „A(l)titudini", 2006, nr. 2).

mai dinamică cu publicul, care, spre deosebire de vechile suporturi, are posibilitatea de a posta comentarii și impresii la subsolul materialelor de blog, influențându-le în modul cel mai direct prin concretizarea materială (fie și pe un ecran virtual) a receptării. Propriu-zis, prin apariția blogurilor sunt eliminate monopolul și cenzura revistelor, care de altfel sunt conceptualizate încă de la început de către bloggeri ca adversari inactuali, perimați, *outdated*. Platforme precum „Club literar" dublează vechile cenacluri, oferind formule mai interactive și independente de configurațiile spațiale ale scriitorilor. Dar blogurile însele sunt un suport efemer și tranzitoriu, fiind înlocuite după o dominație de doar câțiva ani prin rețele sociale mai interactive precum Facebook.

În ce măsură au afectat acestea literatura? Există aici două aspecte. În privința procesului de producere și receptare, schimbările sunt substanțiale. Pe de o parte, suporturile tradiționale sunt parțial înlocuite (procesul este în curs). Un autor nu mai depinde de filtrele unui editor (de revistă sau de carte) pentru a-și face lucrarea publică. E suficient să-și facă un blog unde să posteze textele. Dacă acestea vor avea succes, vor putea fi transferate ulterior pe suportul clasic de hârtie. Pe piața globală a cărții, ultimii ani au înregistrat vânzări masive în aceste zone; trilogia autoarei E.L. James, formată din *Fifty Shades of Grey* (2011), *Fifty Shades Darker* și *Fifty Shades Freed* (2012), a apărut inițial ca *fan literature* pe un site dedicat popularei scriitoare Stephanie Meyers; cunoscând succes în mediul *online*, trilogia a fost preluată de o editură și a monopolizat pe termen lung lista de *bestsellers* a ziarului „New York Times". În România, unde piața de carte este redusă chiar în raport cu Europa de Est[1], fără a se ajunge la mari cifre în materie de vânzări, o serie de cărți publicate întâi *online*, sub formă de blog, au fost preluate în portofoliul unor edituri *mainstream* cunoscând un succes relativ. Un pionier al *microblogging novel* (romane compuse din postări de blog, de Facebook sau de Twitter)

1 „Cifra de afaceri anuală a pieții de carte în România este, la o populație de 20 de milioane de locuitori, de 60 de milioane de euro. Comparați acum această cifră cu cifra de afaceri a pieții de carte în câteva țări mai mici decât țara noastră: Bulgaria: 60 de milioane euro; Slovacia: 140 de milioane euro; Ungaria: 230 de milioane euro; Cehia: 430 milioane euro; Danemarca: 350 milioane euro; Suedia: 450 de milioane euro; Olanda: 1 miliard euro. Și-acum cifra de afaceri la cele mai mari țări europene: Polonia: 1,2 miliarde euro; Italia: 2,5 miliarde euro; Franța: 4 miliarde euro; Marea Britanie: 4 miliarde euro; Germania: 9, 8 miliarde euro" (Gabriel Liiceanu, „Vin alegerile! Ceva despre „cărămida umană" din care e făcută România", în „Contributors.ro", 7 decembrie 2016, *online*: http://www.contributors.ro/cultura/vin-alegerile-ceva-despre-%E2%80%9Ecaramida-umana%E2%80%9D-din-care-e-facuta-romania/).

a fost Dragoș Bucurenci cu romanul *RealK* (2004), pe tema consumului de droguri. Alt exemplu, de această dată dintr-un subgen de consum, este acela al romanului *Suge-o, Ramona!* de Andrei Ciobanu (2015). Un alt gen, al poeziei, a fost ilustrat de Iv cel Naiv, versificator pe blog până când a ajuns să publice volumele *Versez* (2011), *Uibesc* (2012) și *16 poezii de iubire pe care mi le-as fi scris mie daca as fi fost tu* (2015). Înainte de Iv cel Naiv, un alt poet cu o identitate construită pur *online* fusese Liviu Diamandi, notoriu în cercurile poetice emergente în jurul anilor 2006-2007[1]. Mai poate fi menționat volumul *SMS* de Mugur Grosu (2006), compus din sms-uri. Însă cel mai important reprezentant al literaturii produse în mediul virtual, un adevărat activist al acestui mediu, este Viorel Padina posesorul unei biografii neconvenționale[2]. Rămânând autorul unui singur volum de versuri editat convențional, desfășoară o amplă și foarte ofensivă activitate de comentator pe internet, folosind semnăturile AVP, The A..., micul_burghez ș.a., pe forumurile unor ziare, pe propriile bloguri sau în rețelele de socializare. De asemenea, a publicat pe blogul său „poemul cosmogonic" *Planeta Ou*.

În ce privește substanța internă a literaturii, dincolo de procesul de producere-distribuire, influențele sunt discutabile, măcar în sensul

1 Liviu Diamandi (sau li_di, după ID-ul de pe forumul „Club literar", unde a publicat începând din 2005), deși a fost o vreme unul dintre cei mai în vogă poeți ai momentului, cu o întreagă mitologie atrasă în jurul său, a postat relativ puține texte (câteva cicluri de poeme şi câteva proze). Într-una din aceste proze se „confesează": „M-am născut în 1986, în Braşov. Din povestirile mamei şi ale Ilincăi reiese că am fost un copil simpatic. Ilinca este sora mea mai mare, născută în 1982. Tata a murit în 1989, de cancer la stomac, în luna octombrie. Din povestirile mamei reiese că şi el era un tip foarte simpatic. Din amintirile mele – numai scene de suferință înăbuşită, câteva acasă, majoritatea la spital; aceste scene mă făceau să mă simt foarte stingherit. Între mine şi sora mea – legătură puternică după moartea tatălui. Tata era cu 12 ani mai mare decât mama. Mama avea 32 de ani când a murit el. Nu s-a recăsătorit. Viața ei intimă este pentru mine un mister total". Un poem caracteristic este [„lexus"]: „Când o să fiu mare/ când o să cresc/ dragostea mă va învălui/ o să mă înfăşor cu totul în ea// tâmplele nu se vor mai roti pe dinăuntru/ lacrimile seacă/ pielea aspră/ nu ca pielea asta fină de copil mic// voi avea un puls perfect absolut invariabil/ inima mea va lumina mai mult decât soarele/ o să cobor dintr-un lexus negru/ şi-o să-i împuşc pe toți."

2 În 1980 redactase „Apel către Europa", un text anticomunist, scris cu intenția de a fi trimis la Conferința pentru Securitate și Cooperare în Europa de la Madrid, însă interceptat de Securitate. Peripețiile vor fi relatate în broșura *Urmărit de Securitate (Povestea lui Ave)* (1991). În 1982 câștigă concursul de debut al Editurii Cartea Românească pentru volumul de versuri *Poemul de oțel*. Cum apariția cărții este blocată, în 1987 Padina dă în judecată Editura Cartea Românească pentru nepublicarea volumului, caz unic în România comunistă. Debutează finalmente în 1991. A fost membru al Cenaclului de luni și al Cenaclului „Amfiteatru".

că sunt prea recente pentru a imprima modificări de adâncire sau chiar pentru a fi evaluate. La vremea sa, apariția cinematografului a marcat literatura prin tehnicile sale de montaj, prin accentul pus pe vizual etc., însă procesul a durat decenii întregi. Momentan, influența mediului internetului asupra literaturii este mai degrabă o utopie imaginată/ dezirată încă din anii '80 în cărțile de teorie literară, în manifestele postmoderne sau în eseistica *cyberpunk*. Există și critici mai sceptici, în general din generația 60. Pentru Nicolae Manolescu, „literatura pe care o scriu tinerii din generația 2000 [...], în pofida schimbărilor mediului, [...] era aceeaşi ca a optzeciştilor și a şaizeciştilor care i-au precedat. Mediul fiind altul, paradigma literară a rămas aceeaşi. [...] Sunt convins că noile tehnologii de comunicare nu vor rămâne fără consecințe. Deocamdată însă ele privesc mediul literar, nu literatura propriu-zisă"[1].

1 Nicolae Manolescu, „Despre ce e vorba", în „România literară", 2014, nr. 13-14.

Capitolul 4. Evoluția literaturii

Dinamici generaționale: dosar de presă

Conceptul de generație fusese operațional în perioada interbelică, atunci când Tânăra Generație a lui Mircea Eliade & co. își declarase identitatea de grup, provocând agresiv impunerea unor diferențe specifice față de membrii celorlalte generații („bătrânii")[1]. În perioada postbelică, impunerea unui operator decenal al generațiilor i se datorează în principal lui Laurențiu Ulici, a cărui lucrare *Literatura română contemporană* (1995) – anticipată prin articole publicate în presă – dispune materia în funcție de criteriul istoric al generațiilor, identificând între 1956 şi 1986 o unică generație compusă din trei promoții decenale: „şaizeciştii", „şaptezeciştii" şi „optzeciştii", cărora li se adaugă „promoția reformată", compusă din autori al căror debut a fost întârziat de natura anilor '50 (Mircea Horia Simionescu, Alice Botez, Constantin Ţoiu, Leonid Dimov ş.a.). Deşi aprig contestată, compartimentarea decenală a sfârşit prin a intra în vulgata limbajului critic românesc. Totuşi, dincolo de conceptul preliminar de structurare și de o schiță de context cu privire la promoția '70, criticul nu gândeşte în termeni de morfodinamică a fenomenelor dezbătute, ci în blocuri secționate

1 Cf. Mihai Iovănel, *Evreul improbabil*, pp. 61-81.

axiologic, pe cinci niveluri de performanță, şi generic (poeții, prozatorii, dramaturgii şi criticii, istoricii literari, eseiştii). Ca atare, *Literatura română contemporană* este mai curând o panoramă cvasi-lexicografică și mai puțin o istorie.

Generația care în comunism joacă rolul Tinerei Generații interbelice – dar potrivit altor reguli – este generația optzecistă, care, spre deosebire de generația șaizecistă a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, unificată în principal de reacțiunea la realismul socialist al anilor '50 și mai puțin printr-o poetică de grup, este compactă atât biografic (prin formarea în cadrul unui număr redus de cenacluri), cât și teoretic (un prim concept unificator va fi textualismul dezvoltat de Marin Mincu, dar și de optzeciști ca Gheorghe Iova, ulterior substituit, din a doua parte a anilor '80, prin conceptul-umbrelă al postmodernismului, acesta având și avantajul aparenței unei conectări globale la postmodernismul internațional). Optzeciștii sunt cei care realizează *a posteriori* principalele mișcări conceptuale la nivelul literaturii postbelice: ei vor defini șaizecismul ca „neomodernism" (Ion Bogdan Lefter)[1] sau tardomodernist[2], vor anexa scriitori, validându-i poetic în calitate de precursori (Școala de la Târgoviște, dar și Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu), vor încerca să rescrie canonul impus de criticii șaizeciști. Însă cum apariția generației 80 coincide cu momentul în care sistemul comunist decide să reducă finanțarea câmpului literar[3], optzeciștii se vor găsi în ultimul deceniu comunist în poziții aflate la periferia câmpului literar (profesori navetiști, magazioneri la câte o editură, colaboratori sporadici ai revistelor literare etc.) și vor trebui să aștepte căderea comunismului pentru a se putea instituționaliza – e drept că atunci o vor face *en masse*, prin pătrunderea în universități și la cârma unor reviste, conducând doctorate, oferind burse. Încercarea de a reproduce această instituționalizare târzie duce în teoriile lor la o megalomanie definițională: ei anexează generației lor scriitori mai vechi și percepuți de regulă ca marginali (Mircea Horia Simionescu, Mircea Ivănescu), excluzându-i pe cei neconvenabili a căror centralitate s-ar fi putut dovedi deranjantă sau chiar concurentă în chestiuni de prioritate

1 Vezi Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ediția a II-a, cu un epilog despre neomodernism, Editura Paralela 45, Pitești, 2012, p. 230-232.
2 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, *passim*.
3 Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 163.

poetică (vezi discuțiile, începute în anii ’80, despre postmodernismul unor Marin Sorescu[1] și Nichita Stănescu).

Însă o nouă generație se manifestă – cel puțin nominal – la începutul anilor ’90, numită fără fantezie, dar inevitabil, dată fiind logica decenală, generația nouăzecistă. Inventată încă din a doua parte a anilor ’80 în paginile SLAST[2] (ceea ce va permite unor optzeciști să argumenteze că a fost o creație comunistă cu scopul de a-i submina pe ei[3]), generația nouăzecistă găsește un spațiu de afirmare în suplimentul „90” al revistei „Luceafărul”, apărut cu sprijinul lui Laurențiu Ulici. Legată de cenaclul Universitas al lui Mircea Martin – o diferență specifică utilă în raport cu cenaclurile optzeciste Junimea și Cenaclul de luni, deși în practică nouăzeciștii frecventaseră și Junimea, iar optzeciștii fuseseră prezenți și la Universitas –, noua generație are șansa unui poet reprezentativ cu o poetică extrem de originală, Cristian Popescu. Abia în 1995 se va produce însă prima discuție amplă privind îndreptățirea generației 90 la o existență diferențiată de aceea a generației 80. În numărul 6-9 din 1995 al revistei „Echinox”[4],

1 Vezi excelenta sinteză a lui Cosmin Borza *Marin Sorescu. Singur printre canonici*, Editura Art, București, 2014.

2 „Sintagma «generația ’90», începe să fie întrebuințată de prin anii 1986-1987. [...] Aşadar, în măsura în care, până la acea vreme istoria literaturii române contemporane, dar, în egală măsură, şi instituțiile Puterii ce se ocupau de această literatură acceptaseră (primele) și toleraseră (celelalte) discuțiile despre generație, chiar ideea de generație, exista o şansă de a întrebuința, încă o dată, strategia generaționistă [...]. Suntem în ’86-’87, e cazul și timpul să vorbim despre generația ’90. A fost o strategie aceasta, pe care au utilizat-o câteva reviste literare. Mai întâi revistele studenţeşti, «Dialogul» (la Iaşi), «Echinoxul». «Echinoxul» are și câteva numere tematice în această privință, unde argumentele despre prefigurarea unei noi generații vin de la nume cu autoritate. Am chiar aici, în față, nr. 2-3/1988, în care, pe prima pagină, e articolul lui Mircea Martin, «Spre o nouă paradigmă literară». Apoi, un sprijin foarte important (din nou, sub aspect strategic) vine de la revista «Amfiteatru» şi mai cu seamă – și aici s-ar putea să vi se pară paradoxal – de la aripa optzecistă ce scria la revistă: I. Buduca, Ţeposu, T. Ungureanu, care organizează mese rotunde, dezbateri, interviuri (pe 2-3 pagini) deja din 1987, din ce în ce mai susținut în ’88-’89, despre tânărul scriitor, despre poeticile diferite ale acestuia. Însă diferite, fără a fi în opoziție cu optzecismul” (Sanda Cordoș, în „Echinox”, 1995, nr. 6-9).

3 „Au existat niște interese – și private, și ale puterii politice: la sfârșitul anilor ’80 s-a încercat contrapunerea, inventarea unei generații care să permită marginalizarea noului val care era prea nonconformist, prea agresiv. Au existat interese ale unor oameni din interiorul lumii literare care s-au dorit promotori ai unei noi generații și deci și-au dorit prin asta un soclu; au existat de asemenea niște interese ale lumii politice – fie în interiorul secției de propagandă a PC, fie în publicații direct legate de acest centru de putere. Conceptul de generație 90 a fost lansat în suplimentul cultural al ziarului «Scânteia tineretului» pentru a fi opus celui de generație 80” (Ion Bogdan Lefter, în „Familia”, 1995, nr. 6).

4 Citatele din „Echinox”, „Familia” și „România literară” sunt preluate din Eugen Simion (coord.), *Cronologia vieții literare româneşti. Perioada postcomunistă*, vol. VII-VIII, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015-2016.

dedicat discutării/afirmării generației 90, un consistent dosar de recenzii intitulat „Dicționar de cărți" indexează pozitivant, ca volume „foarte bune" și „excepționale", următoarele titluri: Petre Barbu, *Tricoul portocaliu fără număr de concurs* (1993), Ioana Bot, *Eminescu și lirica românească de azi* (1990), Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* (1993), Ruxandra Cesereanu, *Zona vie* (1993) și *Cădere deasupra orașului* (1994), Corina Ciocârlie, *Fals tratat de disperare* (1995), Caius Dobrescu, *Efebia* (1994), Horia Gârbea (*Doamna Bovary sunt ceilalți*, 1993), Marian Ilea, *Desiștea* (1990), Silviu Lupașcu, *Stylit* (1993), Judith Mészáros, Îngeriada (1993) și *We all live in a yellow submarine* (1994), Alina Mungiu, *Evangheliștii* (1993) și *Românii după 89. Istoria unei neînțelegeri* (1995), Iustin Panța, *Familia și echilibrul indiferent* (1995), Horia-Roman Patapievici, *Zbor în bătaia săgeții* și *Cerul văzut prin lentilă* (1995), Răzvan Petrescu, *Eclipsa* (1992), Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieșire* (1994), Cristian Popescu, *Cuvânt înainte* (1988) și *Arta Popescu* (1994), Răsvan Popescu, *Omul cu cioc și ghiare* (1994), Simona Popescu, *Juventus* (1994). În același număr din „Echinox ", Corin Braga dă tonul dezbaterilor teoretice, insistând asupra „intereselor de grup" care au stat în spatele unificării optzeciștilor ca postmoderni: „Menținută în mod artificial în culisele vieții literare, ținută departe, printr-un efect de compresiune, de viața zilnică, «administrativă», a culturii noastre, generația '80 a dezvoltat o conştiință mai acută a distanței care o desparte de predecesorii imediați. Conceptul postmodernității pare să se fi ivit (de fapt, să fi fost descoperit, sau chiar «inventat») la momentul potrivit pentru a-i permite să raționalizeze intuiția acestei distanțe", atrăgând atenția că „conceptele tactice de generație şi promoție, [...] operând disocieri în tact tot mai rapid (60, 70, 80, 90, 95 etc.) şi reduceri totalizatoare în care raportul invers proporțional între parte şi întreg creşte cu o rată tot mai mare (generația 60 cuprindea literatura română renăscândă, generația 80 viza «tânăra generație», generația 90 – ca titlu – este revendicată de un grup de 20-30 de tineri, de la Bucureşti), riscă să aducă literatura noastră în metastază". Dan-Silviu Boerescu, criticul cel mai activ în promovarea unei generații 90, tratează chestiunea lui „există o «generație» '90" ca „axiomă": „Apariția în mai puțin de un deceniu a circa 30 de autori importanți, fiecare cu 2-3 cărți publicate, justifică termenul. Dar a schița de pe acum un «portret spiritual» este dificil fie și numai pentru că generația '90 este un fenomen în mişcare. Consider, de fapt, că vârful de formă al generației '90 nu a fost încă atins şi că acest lucru se va întâmpla în jurul anului 2000". Boerescu introduce o serie de atribute polarizate și cam confuze:

„Generația 80: epopeea lui Robinson/ anti-totalitarism/ de-structurare/ de-mitizare/ ironie/ canibalism/ metafizică (i)locuționară/ erotism/ epidermic/ ş.a.m.d. Generația 90: frenezia lui Adam/ post-totalitarism/ re-structurare/ mistificare/ autoironie/ calibanism/ patafizică perlocuționară/ perversiune/ visceral/ et caetera". Ruxandra Cesereanu propune „conceptul de „postoptzecism", „căci astfel mă pot raporta la o mișcare clară, chiar dacă prin diferențiere și neaderență față de ea". Corin Braga revine în cadrul dezbaterii „Generația. Un concept de istorie literară, un instrument strategic sau un nodul cancerigen?" și face o serie de considerații ținând de gimnastica definițională: „1) Având în vedere că scriitorii optzeciști sunt aproape toți născuți între anii 1950-1960, anul de naştere al nouăzeciştilor s-ar situa între 1960-1970; 2) Având în vedere că vârsta la care se termină facultatea este cam de douăzeci și cinci de ani (fără a introduce însă restricția elitistă după care scriitorii trebuie să fie neapărat licențiați), rezultă că nouăzeciştii ar fi absolvit aproximativ între anii 1985-1995 (an la care ne și oprim); [...] nouăzecistul s-ar caracteriza prin debutul în volum în perioada din 1989 încoace (desigur, cu excepțiile de rigoare). Acest criteriu trebuie coroborat cu primele două, pentru a-i exclude pe optzeciştii sau chiar pe cei mai vârstnici care au avut un debut întârziat; 4) în sfârșit, un al patrulea criteriu este opțiunea personală a respectivului tânăr scriitor. El se aplică în special în anumite cazuri de limită, cum este al lui Sergiu Radu Ruba sau al lui Răzvan Petrescu, care, deşi după vârstă s-ar încadra în optzeci, se revendică de la structurile de grup ale nouăzecismului, sau al lui Emilian Galaicu-Păun, care, deşi născut în 1964, s-a afirmat în valul optzecist". O miză a acestei discuții în fond clujene stă în asocierea puterii literare la geografia literară a generației: „S-ar putea face observația că și în cadrul generației 80 a existat la început un puternic nucleu bucureștean (Cenaclul de luni) – antologia lui Mușina reflectând mai degrabă această componentă a generației 80 – și că a fost nevoie [...] de numeroase intervenții, de noi cărți – cea a lui Țeposu, cea a lui Crăciun – care să demonstreze că generația 80 nu se reduce la Cenaclul de luni, că are o suprafață cu mult mai mare, că în ierarhia ei Ion Mureșan, spre exemplu, urcă alături de Mircea Cărtărescu etc. Întrebarea ar fi: este cazul să facem și noi un demers asemănător, prin care să relativizăm ierarhia bucureșteană, sau, dimpotrivă, putem abandona ideea de generație, sperând că 1989 este un moment istoric suficient de radical încât să impună o nouă paradigmă culturală, în care conceptul generaționist devine anacronic?".

Contraatacul optzecist nu întârzie. În numărul 6 din 1995 al revistei „Familia", Gheorghe Crăciun se declara deja „puțin obosit de discuțiile pe tema generației 80": „Părerea mea este că în cultura română s-ar putea vorbi de patru mari modele literare, sau patru paradigme: modelul bonjurist, cel junimist, cel interbelic și cel optzecist sau postmodernist, sau cum vreți să-l numiți. Începând cu anii 1948 și până prin 1970, dincolo de proletcultism, acest model constă din recuperări și epuizări ale unor etape care n-au apucat să se consume natural din cauza nenorocirilor care au venit peste noi. Părerea mea este că acest model în care noi suntem acuma este într-o perioadă de regres, de coborâre, că el a avut, în generația 80 momentul de vârf și că ceea ce se întâmplă de zece ani încoace ține de același model, iar cei ce se numesc generația 90 nu fac decât să-l epuizeze". Ion Bogdan Lefter, care respinge relevanța împărțirii decenale („emblemele istorice-literare de genul postmodernismului sunt mult mai utile decât o formulă limitativă și pur cronologică așa cum este aceasta, de generație 80"), nu vede „niciun fel de mutație vizibilă" „la nivelul retoricilor, al mentalităților, al structurilor mari ce compun un model cultural". O poziție sceptică și un avertisment oferă Sorin Alexandrescu: „Voi v-ați manifestat de la început ca generație, nu se poate uita lucrul ăsta, în opoziție cu cei mai bătrâni. Și vi se va întâmpla la fel, în curând va trebui să vă apărați pentru că vor veni alte generații. Problema este acuma cum se poate trece de la conceptul de generație la conceptul estetic. Problema este: sunteți toți generația 80, dar sunteți toți postmoderniști? Nu știu dacă există o conștiință postmodernă în acest grup". În numărul 20 din 1996 al revistei „România literară", Ion Bogdan Lefter revine la atac cu articolul „Anti-«'90»", întrebându-se retoric dacă „s-a produs în 1989 o schimbare de sistem": „Tranziția unei întregi culturi către o nouă «epistemă» e un proces vast, care angrenează mari energii și mari mișcări «tectonice», și care are nevoie de timp, de o durată de desfășurare. Conform logicii așa-zicând «obiective» a istoriei creativității, încă o restructurare de proporții a câmpului artistic autohton e în acești ani imposibilă: ea se va putea produce doar după rularea și «epuizarea» modelului tocmai inaugurat", iar „analiza poeziei sau a prozei cu adevărat valoroase publicate de autori tineri în ultimii ani nu detectează apariția vreunor limbaje literare noi, ci – dimpotrivă – asimilarea celor lansate în deceniul trecut și aflate acum în faza decantărilor, a «maturizării»". Lui Lefter îi răspunde Ștefan Borbély (în numărul 25 din 1996 al „României literare", articolul „Pro-«'90»"): „Nu

cred că postmodernismul a atins în profunzime cultura română – și cu atât mai puțin postmodernismul major, filosofic. Prin urmare, sunt de părere că o istorie literară viitoare, obiectivă, nepărtinitoare va înregistra cel mult incidențe, dar nu o mentalitate principală, care să acționeze cu forța de profunzime a unei amprente stilistice generale, formative. [...] Înainte de a deveni postmodern (sau de a afla că este...), optzecistul mediu e caragialian, fiindcă spectacolul din jur – insuportabil – e irezistibil. E și perioada în care se insinuează în textele optzeciștilor ideea unui levantism funciar, dizolvant, spectacular. Așa se face că postmodernismul – atunci când pătrunde prin surse de a doua mână, nu prin Foucault, Deleuze sau Guattari, ca să nu trecem Oceanul... – merge la noi într-o direcție super-estetizantă, pitorească, autohtonizantă (formidabilul *Levant* al lui Cărtărescu), și nu înspre una filosofică, a ideilor de anvergură". În polemică intervine și Corin Braga („Anti-«'80»?", în numărul 26 din „România literară", 1996); subliniind că optzeciștii sunt speriați de ideea de a fi înlăturați de chiar mecanismul decenal prin care se impuseseră și promovaseră („Ideea de generație 60 și de promoție 70 a apărut oarecum retroactiv, ca efect și reacție a mai vârstnicilor la spiritul de concurență și la dorința de ruptură a mai tinerilor scriitori. La rândul ei, apariția ideii de generație 90 vine și ea dintr-un reflex previzibil: odată declanșat metronomul decenal, acesta începe să scandeze generațiile, spre spaima de ucenic vrăjitor a optzeciștilor: mașina infernală prin care i-au înlăturat pe înaintași riscă să-i înlăture acum și pe ei"), Braga schițează un portret psihanalitic al optzeciștilor, a căror apariție are „caracteristicile unei întoarceri a refulatului": „această irupție a inconștientului cultural a fost îndreptată nu doar împotriva supraeului ideologic al societății comuniste, ci și împotriva a tot ceea ce ține de un imago patern. Oarecum împotriva voinței lor, scriitorii mai mari au jucat față de tinerii optzeciști rolul unui tată concurent, castrator, care le interzice fiilor locul pe care aceștia îl doresc în cultură. [...] Arma fiului nu mai este o spadă, ci un concept: postmodernismul. Oricâtă justificare ar avea acest model în evoluția internă a culturii noastre, în adoptarea lui vehementă de către optzeciști se întrezărește dorința de punere a pietrei tombale peste literatura înaintașilor. Altfel nu îmi explic de ce acest curent, unul dintre cele mai permisive și integratoare din istoria universală, a fost înțeles de optzeciști ca un mijloc de negare a «neomodernismului» șaizecist. Sigur că scara de valori a deceniilor comuniste trebuie revizuită, firește că sensibilitatea deceniului șase a fost în bună măsură depășită, dar aceasta nu

înseamnă că literatura șaizecistă nu mai are nimic de spus. Nu mai scriem nici ca interbelicii și nici ca marii clasici, dar aceasta nu înseamnă că i-am scos din istoria literaturii, așa cum tinde să facă postmodernismul optzecist cu modernismul postbelic. Această incomunicabilitate este la antipodul ideii de revizitare a trecutului practicată de postmodernismul occidental, fiind un simptom al pulsiunii concurențiale".

În 2000, un dosar din „Caiete critice" dedicat nouăzeciștilor[1] va admite existența generației – ajutată și de detaliul că dintre cei 22 de scriitori și critici care răspund (Horia Gârbea, Radu Aldulescu, Daniel Bănulescu, Emil Mladin, Dan-Silviu Boerescu, Lucian Vasilescu, Silviu Lupașcu, Vasile Bardan, Ștefan Drăghici, Mariana Codruț, Lucian Dan Teodorovici, Ștefan Caraman, Radu Andriescu, Luminița Marcu, C. Rogozanu, Dan Gulea, Cristina Ionică, Magda Răduță, Daniel Cristea-Enache, Bogdan Popescu, Răzvan Voncu, Eugen Simion), cel puțin unsprezece sunt încadrabili nouăzecismului, raportat la un singur optzecist (Mariana Codruț), plus câțiva critici tineri.

Dacă recunoașterea unei generații 90 distincte de generația 80 pusese probleme, odată cu apariția generației 2000 lucrurile se complică și mai mult. Rolul de declanșator îl joacă un „Manifest fracturist" redactat de poetul Marius Ianuș în colaborare cu scriitorul basarabean Dumitru Crudu şi publicat în trei versiuni, între 1998 (în „Monitorul de Braşov") şi 2001 (în „Vatra"). Poetul „trebuie să se pună veşnic în ipostaze extreme", „trebuie să-şi potențeze sentimentele spre nivelul maxim"[2], proclamă Ianuș, care declară război atât postmodernismului optzecist, cât și autosuficienței din zona *establishment*-ului. Fracturismul s-a impus nu prin această poetică vagă și foarte ezitantă conceptual, ci în calitate de „umbrelă" care identifică un nucleu de poeți ai anilor 2000 (Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac, Dan Sociu, Domnica Drumea, Ştefan Baştovoi, Mihail Vakulovski, Alexandru Vakulovski ş.a.) care cultivă, cu durități de limbaj şi de detaliu, autobiografismul și critica socială. Dar principalul teoretician al acestei generații este Marin Mincu. El fondează teoria tot pe o luptă simbolică între optzeciști și noua generație: la Cenaclul Euridice, lectura optzecistului Florin Iaru (ianuarie 2003) se bucurase

1 „Caiete critice", 2000, nr. 9-12.

2 Marius Ianuș, „A doua anexă [a «Manifestului fracturist»]", în *Dansează Ianuș*, p. 330. Întregul „Manifest fracturist", semnat la comun de Crudu și Ianuș, împreună cu cele două anexe semnate de Crudu (prima) și de Ianuș (a doua), este reprodus în *Dansează Ianuș*, pp. 321-331.

de reacții acide din partea tinerilor douămiiști; comentându-i poemele, Adrian Urmanov făcea o profesiune de credință: „Asta înseamnă poezie – să mă joc? Asta înseamnă poezie – să fiu ironic? Asta înseamnă poezie – să fiu gratuit, să?... înțeleg și partea cu sexualitatea, înțeleg și partea cu ironia, dar numai ca modalități de a spune altceva. Or, foarte rar mi se întâmplă să văd altceva, pe mine chestii de genul «datorie găurită», cum să spun, mi se par atât de gratuite – îmi pare rău – pur și simplu mă dezgustă, pentru că eu chiar vreau ceva de la poezie și dacă e să-mi dai ceva – chiar violent, cum vrei, sexual – să fie bine făcut, să fie făcut în așa fel încât dacă nu mă tulbură, măcar să mă nemulțumească [...]. Da, de acord, e o poezie bine scrisă [...]. Dar de la faptul că dânsul știe tehnică până la a mă impresiona sau a-mi spune ceva e o mare diferență. [...] e ca un mecanism absolut perfect care nu produce nimic, un medicament minune pentru un om care nu e bolnav, cel puțin nu de boala aia. Deci e absolut inutil”[1]. Profitând de această criză de receptare cu valoare paradigmatică, după cum nu întârzie să o interpreteze, Mincu avansează ipoteza apariției condițiilor pentru o nouă generație: „îndrăznim să postulăm că autorii ce debutează în volum în preajma anului 2000 ar putea să configureze un alt câmp de tensiuni semiotice, capabil să genereze o nouă generație de creație care să corespundă noului orizont de așteptare. [...] în receptarea textului literar funcționează acum alte motivări exterioare/interioare ce induc ideea că s-au modificat criteriile de evaluare ale autenticității; în mod paradoxal, textualismul, ce promovase novator autenticitatea scriiturii în discursul optzeciștilor, nu mai corespunde deloc sensibilității receptive douămiiste”[2]. Numele pe care le înaintează deocamdată Mincu sunt Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Răzvan Țupa, Elena Vlădăreanu, Mitoș Micleușanu, Marius Ianuș, Ionuț Chiva, Ioana Baetica. Ideea va fi primită cu un oarecare entuziasm de reprezentanții mai ofensivi ai douămiismului. Elena Vlădăreanu, vorbind despre dificultatea *mainstream*-ului (în special optzecist) de a accepta poeți ca

1 Vezi Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului Euridice*, vol. III, pp. 29-29, 33-34. Intervenția lui Urmanov este caracteristică și pentru ceea ce de acum înainte va fi citită drept ignorarea de către douămiiști a generațiilor și convențiilor anterioare. După cum Iaru nu întârzie să-și manifeste perplexitatea în ședința cu pricina: „sunt puțin înspăimântat de faptul că o anumită structură și o anumită istorie a literaturii moderne este aproape necunoscută pentru foarte multă lume” (p. 38).

2 Marin Mincu, „O nouă generație literară?”, în „Ziua literară”, 10 februarie 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generația 2000 (Cenaclul Euridice)*, Editura Pontica, Constanța, 2004, pp. 321-322.

Urmanov, Țupa, Dan Sociu (deși nu are probleme în a valida un poet ca Teodor Dună, „un poet foarte talentat", dar care „se încadrează perfect într-un orizont de așteptare. [...] la limită, ar putea fi considerat nouăzecist, în aceeași familie cu Ioan Es. Pop și Cristian Popescu"), oferă o explicație: „literatura lor e altfel. [...] ei vorbesc altfel. Literatura lor se naște la limita dintre comercial, existențial, mediatic. Nu cunoaște reguli, nu impune reguli. Scrisul e autentic, e plin de viață, e o mărturie a ființei de carne (care suferă, e plină de păcate, de remușcări sau de bucurie) a celui care scrie. În text îl vezi pe autor zvârcolindu-se și așa ajunge la tine". În opoziție cu acest „altfel" autentic, pentru Vlădăreanu „[o]ptzeciștii s-au oprit la un spațiu (călduț, confortabil) al textului. Aici s-au dat toate bătăliile lor mari/mici, aici au fost cele mai multe acte vitejești. [...] Nu mai e vina nimănui dacă astăzi ei nu ne mai spun mare lucru, ei nu ne mai conving. Dacă noi aducem ceva nou, aducem (și aici). Lumea pe care o construim nu mai are foșnetul universului de carton. Lumea pe care o s-o întâlniți în textele noastre o să vă pară cunoscută, aici ne întâlnim cu toții"[1]. Ideile din textul Elenei Vlădăreanu sunt preluate polemic de Bogdan-Alexandru Stănescu; admițând că generația 2000 „nu mai poate fi contestată", Stănescu o definește prin doi parametri: „faptul că literatura acestei generații nu are reguli este deja o regulă extrem de strictă" și „această grupare eterogenă se definește prin ostilitatea celor din jur". „Noi suntem cei care abia am deschis ochii prin '93-'94, cei crescuți într-un mediu eminamente publicitar, care am învățat să ghicim în spatele danturii perfecte din reclama la pastă de dinți, cariile putrefacte ale banilor", afirmă Stănescu, contestând poetica optzecistă: „Nu poți scrie o poezie total autoreferențială, livrescă până la sângele hârtiei, când într-o cofetărie vezi o mamă care-și linge lingurița după ce a dat fetiței să mănânce dintr-o prăjitură ordinară. A ignora faptul că trăim într-o societate mizerabilă, într-o țară demnă de teatrul absurdului ar fi cea mai mare trădare față de condiția de scriitor"[2]. Complementar unor astfel de teorii ale realismului autenticist, poetul Adrian Urmanov lansează manifestul „eu sunt poemul utilitar", mizând pe recuperarea receptorului pierdut al poeziei românești. Urmanov critică fracturismul lui Ianuș pentru că, deși „introduce în ecuația comunicării și contextul scrierii", o face „cu

1 Elena Vlădăreanu, „«Ia-ți târfa și pleacă» sau câteva cuvinte despre ostilitate", în „Luceafărul", 2003, nr. 9, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generația 2000*, p. 327.

2 Bogdan Alexandru Stănescu, „În pat cu Mama Literatura", în „Ziua literară", 24 martie 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generația 2000*, pp. 336-337.

aceeași obsesie de absolutizare, de amplificare a importanței. [...] fracturismul are același viciu al exagerării unei singure componente a procesului de comunicare și pierde din cauza accentului prea puternic pe care îl pune pe bruiaj". Urmanov, care vine din zona studiilor de economie și a unei slujbe corporatiste, propune ca model al poemului textul publicitar: „poemul utilitar este construit pe principiile textului de advertising, are același scop de imprimare în memoria receptorului și evoluează în același context caracterizat de o concurență animalică între formele de persuasiune care acționează asupra unui receptor comun"[1]. Spre deosebire de vechiul concept de literatură, poemul utilitar vrea să depășească considerarea poemului „drept formă de artă" pentru „a se încadra în acel «ceva» practic, concret, capabil într-adevăr să mobilizeze și să schimbe ceva în sensibilitatea consumatorului". Totuși, deși, potrivit lui Urmanov poemul utilitar „lucrează cu principii psihologice, teorii de advertising, cercetări de marketing" și, asemenea materialelor publicitare, are un ciclu scurt de viață („ceea ce funcționează astăzi va fi uzat moral peste doi ani"), tot el face afirmația aparent deconcertantă că „singurul punct unitar al creației sale nu va mai rămâne, în esență, decât mesajul comunicării sale": ceea ce trebuie înțeles însă în termenii sloganului lui Marshall McLuhan „mediul este mesajul", în sensul că unicul reper al poemului rămâne canalul deschis de comunicare stabilit cu cititorul său[2]. În sprijinul manifestului lui Urmanov va veni Andrei Peniuc, una dintre vedetele Cenaclului Euridice, cu două volume publicate în 2003: „Împreună cu ceilalți scriitori tineri, voi încerca să cuceresc publicul. Să îl atrag de partea mea. Să mă citească pe mine, să îl fac curios, să îl leg de mine cu fire invizibile. Să îl leg de mine, să îl legăm de noi, cu textele noastre. [...] Într-o bună zi veți vedea panouri cu reclame la un volum de debut. Până atunci, tinerii scriitori trebuie să se agite continuu, să nu stea locului, să urle cu gura lipită de inimile cititorilor"[3].

1 Adrian Urmanov, „eu sunt poemul utilitar", în „Ziua literară", 24 martie 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generația 2000*, pp. 340-342.

2 Trebuie spus că manifestul lui Urmanov, citit la Euridice pe 19 martie 2003, în aceeași ședință cu textul lui Bogdan-Alexandru Stănescu, a avut parte de o primire destul de caustică, începând cu Ștefania Plopeanu și Ștefan Agopian și sfârșind cu Ianuș, pentru care Urmanov „nu face poezie de avangardă, poezia unei noi generații, el e textualist, el... la fel cum a fost Gheorghe Iova, și atâția alții. E un poet înapoiat, după părerea mea, nu e reprezentativ pentru generația mea. Și, în concluzie, manifestul lui e un manifest înapoiat" (Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului Euridice*, vol. III, p. 523).

3 Andrei Peniuc, „Mușcați din noi!", în „Paradigma", 2003, nr. 1-2, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generația 2000*, p. 347.

Dinamica genurilor. Proza

Din trecerea anterioară în revistă reiese destul de limpede că generația a fost un principiu de disociere operant atât înainte, cât și după momentul 1989. Însă, dincolo de pozițiile de putere pe care le negociază, astfel de dispute nu sunt foarte reprezentative pentru mobilitatea formelor literare. Această mobilitate este transgenerațională. Optzecistul Mircea Cărtărescu, nouăzecistul Caius Dobrescu și douămiistul Marius Ianuș invocă fiecare, la un moment dat, ca referință catalizatoare poezia beatnicilor; prin volumul *Nimic* (2010), scris la începutul anilor '90, Cărtărescu anticipează un model al descriptivismului autobiografic sec care va fi curent în poezia anilor 2000; șaptezecista Angela Marinescu, una dintre principalele surse de inspirație autohtone pentru poetele douămiiste (Elena Vlădăreanu ș.a.), preluând această influență deja produsă, o adâncește și în sens invers, scriind o poezie care pare că se contaminează ea însăși de mărcile douămiismului; douămiistul Sorin Stoica reintroduce mărcile metaficționale de rigoare la optzeciști.; ș.a.m.d. Această dificultate poate fi rezolvată punând în paranteză problema generațiilor (deși ele rămân un marker util cronologic/istoric) și găsind un operator capabil să integreze transgenerațional asemănările. În proză, acest operator, evident influențat de pragul dintre comunism și postcomunism, este realismul. Din această perspectivă pot fi izolate trei modele principale.

1. *Metarealismul postmodern*. Reprezentanții săi sunt optzeciștii Petru Cimpoeșu, Mircea Cărtărescu, nouăzeciștii Caius Dobrescu, Ion Manolescu, Răzvan Rădulescu, douămiistul Sorin Stoica; poate fi inclus aici și avangarda textualistă reprezentată de Ion Iovan, Gheorghe Crăciun, Gh. Iova ș.a. Metarealismul are o dublă rădăcină în literatura română. În anii '60 prozatorii ieșiseră din menghina realismului socialist prin mimetizarea deturnată a unor autori occidentali marxiști precum cei din cercul Noului Roman francez; este cazul lui Norman Manea, dar și – minus influența dinspre Noul Roman – al lui Mircea Horia Simionescu, a cărui literatură borgesiană trăiește din inginerii textuale complicate și fundamental ironice care vor permite ulterior asumarea lui în anii '80-'90 ca precursor postmodernist. Exista un raport direct între situația ideologică în care marxismul teoretic acceptat era ocolit în practică de criticii literari și situația în care realismul neomarxist

occidental (Robbe-Grillet ș.a.) era importat în România strict formal, prin eliminarea conținutului marxist. A doua sursă este literatura optzecistă. Dincolo de influența literaturii postmoderne americane care se exercită asupra lor, poate fi stabilită o corelație între scrierile optzeciștilor și creșterea caracterului ficțional al aproprierii oficiale a realității în anii '80 (vezi statisticile din ce în ce mai falsificate ale anilor '80, în care se raportau cifre uriașe de producție în industrie și agricultură). Optzeciștii sunt astfel o generație care suspicionează sistematic realitatea, reducând-o la un joc al instanțelor ficționale. Metarealismul optzecist era o consecință forțată a comunismului (contrar tezei susținute de Eugen Negrici că ei ar fi abandonat realismul obiectiv-balzacian din comoditate[1]). Optzeciștii întrețin un metaraport cu realitatea, aducând literatura, prin textualiști ca Ion Iovan și Gheorghe Crăciun, la niveluri de rafinament propriu-zis ilizibile. Un astfel de roman este *Ultima iarnă* (1991) al lui Iovan, care transformă identitățile narative și cele ale personajelor într-un spectacol de confuzie căutată cu sârg. Ilizibilitatea descrie nu atât imposibilitatea de a duce la capăt o lectură cu sens, cât inutilitatea ei ca act efectiv. Folosul epistemic al unei astfel de întreprinderi este nul, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de experimente aurorale, ci de experimente în siajul altor experimente. Iovan pare că a aspirat simultan să scrie o carte care nu poate fi citită și o carte maxim subversivă – dovadă că *Ultima iarnă* include la sfârșit motivațiile, poate și ele ficționale, pentru care cenzura ar fi respins cartea de la publicare în timpul comunismului.

Metarealismul optzeciștilor este continuat de o aripă a prozei nouăzeciste reprezentată de universitari precum Caius Dobrescu și Ion Manolescu, legați atât instituțional, cât și teoretic de optzeciști. Această continuitate se produce chiar sub aparențele polemicii și ale rupturii. Ion Manolescu, de pildă, lansează un atac mai subtil la adresa optzeciștilor

1 „[L]a începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră care numără abia câțiva balzacieni, un singur mare realist și nici un veritabil proustian, unde formele baroce și cele manieriste sunt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată și tânără în esența ei, dintr-odată totul a început să pută a ofilire și apă stătută. Unei grupări de absolvenți ai filologiei bucureștene (deveniți, printr-un șir de împrejurări favorabile, din ce în ce mai influenți) i s-a părut că, în plin comunism, în jurul anului 1980, după 150 de ani de istorie a beletristicii în limba română și la numai două decenii după teribila experiență realist-socialistă, tot ce trebuia spus a fost spus și că pentru această literatură venise momentul acela de sfârșit al cursei, când ești tentat să-ți revezi cu ironie modul cum ai alergat și să mai faci, în spirit cabotin, câțiva pași" (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2003, p. 401).

decât acelea ale lui Aldulescu la Mircea Cărtărescu[1], și anume într-o zonă pe care aparent aceștia o dominau, aceea a teoriei postmoderne. Manolescu profită însă de evoluția conceptuală produsă de evoluția tehnologică (internet, realitate virtuală, hipertexte, jocuri video) și la începutul lui 1996 publică în „România literară" textul „Un manifest postmodernist"[2], unde schițează, raportându-l la „noua sensibilitate" culturală pe care încearcă să o servească redescoperind „lectura participativă", conceptul programatic numit „textualism mediatic" (distins de „textualismul scriptic" care ar fi fost practicat anacronic, via „Tel-Quel", de către optzeciști). În spațiul primitor al acestuia ar urma să se întâlnească „sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist şi fantasmele pop-art", „mijloacele artei cibernetice (imagerie virtuală, simulări tridimensionale, ilustrație fractală, jocuri interactive, compresie digitală etc.)". În același timp sunt criticate atât prejudecata șaizecistă a „modelului unic", practicând „bronzificarea canonică" și punând scriitori ca Marin Preda sau Nichita Stănescu în roluri de statui, cât și prejudecata „optzecistă" a „modelului în dispersie", potrivit căreia „toți prozatorii optzeciști [...] ar fi la fel de importanți [...] pentru simplul fapt că aparțin postmodernismului". Romanului politic din anii '70 i se reproșează „stilistica eschivei", considerată „insuficientă estetic și incompletă ideologic", prozei optzeciste i se impută lipsa de suflu și complacerea în „micile drame cotidiene", în textualismul iritant și în „cuvinte încrucișate". Ca modele de urmat sunt indicați Thomas Pynchon, John Barth, Salman Rushdie și Milan Kundera, iar dintre români Mircea Cărtărescu și Sebastian A. Corn (discutați mai pe larg într-un eseu ulterior, „Literatura de mâine"[3]). Ulterior, Manolescu avea să se dovedească unul dintre cei mai avizați cercetători români ai segmentului

1 Vezi de pildă, din mai multe exemple, următoarele afirmații: „Mircea Cărtărescu, un fost poet optzecist interesant, care a vrut să treacă la roman și a reușit fără să reușească. I-au ieșit niște amestecuri indigeste memorialistico-eseistice cu inserții poetice și divagații pe teme de anatomie, biologie, parazitologie, astrologie, matematici, plus biografii de celebrități extrase de pe Wikipedia. Vezi trilogia *Orbitor* și mai ales recentul *Solenoid*, care, în ce mă privește, este efectiv o bătaie de joc. Fapt e că această bătaie de joc a prins la public și la majoritatea criticilor, căzuți pe spate. Foarte puțini au fost cei care au îndrăznit să spună că împăratul este în pielea goală" (Alexandra-Georgiana Andrei, „Am stat de vorbă cu autorul Radu Aldulescu despre ce înseamnă să fii scriitor în România și de ce la noi valoarea nu coincide cu succesul", interviu în „hyperliteratura.ro", 28 aprilie 2016, *online*: https://hyperliteratura.ro/interviu-radu-aldulescu/).

2 Ion Manolescu, „Un manifest postmodernist", în „România literară", 1996, nr. 5, inclus în *Benzile desenate și canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, București, 2011, pp. 96-102.

3 Ion Manolescu, „Literatura de mâine", în „România literară", 1996, nr. 45, inclus în *Benzile desenate și canonul postmodern*, pp. 103-110.

de teorie literară privind postmodernismul și ideologiile tehno-culturale apărute pe suportul fluid al acestuia. *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale* (2002) este o introducere densă în hyper-text. În *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale* (2003) este documentată și chestionată „relația dintre structurile iconice ale prozei postmoderne şi posibilele lor modele bio-tehno-ştiințifice ale postmodernității, de la cele mentale/ logice la cele mediatice". Romanul *Alexandru* (1998) e o încercare manifestă de punere în operă a acestor teorii. El aduce o schimbare relevantă de procesare a narațiunii. *Alexandru* (în intenție primul roman fractalic din literatura română) mimează la nivel morfologic-anecdotic convenția bildungsromanului, pulverizând-o însă la nivelul articulațiilor sintactice. Efectul de realitate romanescă este construit şi deconstruit în acelaşi timp, prin ridiculizarea ideii de progresie rectilinie și uniformă a narațiunii. Sub controlul explicit al instanței auctoriale, protagonistul, Alexandru Robe, se naşte, merge la şcoală, în armată, la facultate, cunoaşte primele amoruri, trece prin evenimentele din decembrie '89, pentru a fi în cele din urmă abandonat purei virtualități ficționale: „Buclele poveştii s-au întrerupt în aer, memoria-i amnezică; tabloul se umple de pete albe". La rândul său, Caius Dobrescu dă o serie de romane – *Balamuc sau Pionierii spațiului* (1994), *Teză de doctorat* (2007), *Minoic* (2011) – care dublează nivelul unui realism caustic cu privire la moștenirea comunismului printr-un metarealism care trimite nu atât către subminarea primului realism, cât prin protezarea lui cu un aparat teoretic sofisticat. Astfel, în *Minoic*, Dobrescu joacă pe mai multe tipuri sau niveluri de miză. Miza cea mai mică ține de comic şi de şarjă, trecând în revistă următoarele: un român aterizat în Statele Unite, ilustrând motivul insului picat din lună; un număr ridicat de personaje şablon; secvențe care amintesc de comediile universitare ale lui David Lodge; un păienjeniş conspiraționist tratat de sus de către un autor care, deşi îl inventează, ia peste picior maculatura de gen. Toate aceste date țin de parametrii romanului comic, ceea ce *Minoic* şi este, până la un punct. O a doua miză, în termeni de importanță, ține de convenția romanului cu cheie, prezentând în travesti onomastic personaje precum Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu sau Mihai Pacepa. Relația dintre Eliade și Culianu inspirase deja câțiva romancieri – Claudio Gatti, Saul Bellow, Norman Manea. La Dobrescu, poate şi datorită acestei precedențe, distorsiunile introduse în enciclopedia reală sunt ceva mai elaborate și potențează efectul comic al romanului, în felul în care travestiurile din *All That Jazz* dădeau o notă

picantă filmului; de asemenea, îi oferă autorului prilejul de a-şi executa eseismele profitând din plin de alibiul ficțiunii. O a treia miză ține de abordarea genului „thriller" şi are o calitate intertextuală şi metatextuală. Deşi toată recuzita de trimiteri ironice nu lipseşte, Dobrescu nu neglijează partea de *mistery*, mergând pe o combinație de thriller conspiraționist și de roman detectivistic. Conceptul este acela din primele două romane ale lui Umberto Eco, *Numele trandafirului* (1980) şi *Pendulul lui Foucault* (1988), care sintetizează și în acelaşi timp parodiază literatura de gen. În fine, a patra miză şi cea mai importantă stă în transcenderea primelor trei mize – comerciale – într-un roman a cărui ofertă să nu fie epuizată de lectura rapidă în regim de divertisment. În publicistică și eseuri, la fel ca Ion Manolescu, Dobrescu a pledat pentru eliberarea de exclusivismul modelului estetic și aspirația către un concept mai larg de cultură, care să încorporeze valori sociopolitice într-un sens mai complex și mai adecvat vieții decât preeminența stilistic-metaforică (generația 60 este un cal de bătaie permanent, după cum și generația 80 este criticată pentru a nu fi se fi despărțit suficient de radical de conceptul de literatură de apartament); pentru un nou pact cu realitatea și pentru inventarea unui nou realism, mai cuprinzător.

Tot în spațiul modalității metarealiste poate fi introdusă specia autoficțiunii[1], care apare de-a lungul anilor 2000 ca un compromis, importat din Franța, între ficțiune și nonficțiune, dar care servește autobiografismul literaturii române din postcomunism (vezi *supra*, capitolul 1). Reprezentantul ei cel mai simptomatic este Cezar Paul-Bădescu. Cele două cărți ale acestui autor, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006), conțin unul dintre cele mai radicale experimente făcute în literatura română pe seama raportului dintre ficțiune și realitate. Autoficțiuni în linia franțuzească a conceptului, volumele împing la limită identificarea dintre autorul concret, narator și personaj. În *Tinerețile...*, această negociere este mai acut complicată decât „banala" narațiune homodiegetică din *Luminița, mon amour*: povestirile avându-l ca personaj pe Dănuț, relatate la o persoană a treia delectabil de fals ingenuă, sunt încadrate de secvențe explicativ-eseistice, mai mult sau mai puțin divagante, al căror narator își declară identitatea cu autorul de pe copertă și cu personajul Dănuț (de altfel, un fragment a apărut anterior ca eseu nonficțional în revista „Dilema veche"). Jocul rămâne fundamental

1 Pentru un prim studiu relativ sistematic asupra autoficțiunii în România, vezi Florina Pîrjol, *Carte de identități*, Editura Cartea Românească, București, 2014.

ambiguu – Cezar Paul-Bădescu îi poate ironiza, pe de o parte, pe criticii care confundă autorul cu naratorul, iar pe de alta își mărturisește senin intenția de a-și numi un volum *Deloc literatură* și se jură că nimic nu este inventat. „Personajele din relatările mele sunt reale, iar faptele lor, deși uneori pare puțin verosimil, s-au întâmplat aievea", susține prozatorul, vorbind în același timp de „o sinceritate care se mișcă însă în limitele minciunii necesare oricărui produs artistic". Un alt reprezentant relevant al autoficțiunii este Dan Sociu, prin romanele *Urbancolia* și *Nevoi speciale*, amândouă din 2008: primul o metaficțiune conspiraționistă care ia în derâdere, în trecere, moda scrierilor despre „copilăria în comunism"; al doilea un rapel introspectiv în viața sentimentală și artistică a unui scriitor bursier care își evaluează viața golită prin părăsirea unor multiple adicții (alcool, tutun, droguri).

2. *Realismul mizerabilist*. Continuitatea metarealismului între optzeciști și nouăzeciști nu este regula anilor '90. Cea mai mare parte a prozatorilor nouăzeciști afirmați în primul deceniu postcomunist provoacă un raport cu realitatea în care conceptul cedează loc denunțului. Vulgata ideologiei cotidiene se substituie ideologiei mai sofisticate (măcar din punct de vedere literar) a generațiilor mai vechi. Anticomunismul primitiv este de aceea principalul motor al romanelor scrise în anii '90. La Radu Aldulescu, principalul prozator realist al anilor '90, funcționează ireproșabil un realism miop și somnambulic, care desfășoară secvențe de realitate, dar la modul prea focalizat, fără a reuși să panorameze. Aldulescu practică nesmintit un stil indirect liber[1] în care naratorul este perfect confundabil cu personajele sale și, la fel ca ele, este un simplu efect – deși cu o forță retorică considerabilă în raport cu alți scriitori ai perioadei – al presiunii ideologiei cotidiene anticomuniste asupra unui fond faptic pe care Aldulescu îl documentează. La începutul anilor 2000, optzeciștii, cu literatura lor complicat „subversivă", continuă să fie percepuți drept adver-

1 Vezi observațiile pătrunzătoare ale lui Alex Goldiș: „Stilul indirect liber dă [la Aldulescu] senzația unui melting-pot narativ, unei absențe totale de compoziție. Modalitatea de expunere devine aproape indiferentă, rezumându-se la un ghem de întrebări, ipoteze, bârfe și invective, greu de deșirat sau de refăcut logic. În plus, se poate argumenta că o atare metodă e paravanul perfect, soluția de compromis a unui autor comod – în măsura în care ține loc și de narațiune, și de portretistică, și de introspecție. Căci, stilul indirect liber e toate acestea la un loc, dar niciuna dusă până la ultimele consecințe. Acolo unde povestirea se fragmentează sau intră în pană de idei, un mic pasaj confesiv vine să acopere golul, și invers: unde introspecția cade în impas, ea e deturnată și corectată de o referință exterioară" (Alex Goldiș, „Stilistica în zdrențe", în „Cultura", 2007, nr. 60).

sari de depășit. Douămiiștii, în special fracturiștii, investesc multă energie în deconspirarea convențiilor livrești și în denudarea literaturii către o autenticitate (cuvânt-cheie al perioadei) contondentă și „nerușinată". Fracturismul a rămas un fenomen preponderent poetic, deși pot fi enumerate și titluri de proză. Bunăoară, romanul cu care a debutat Ionuț Chiva, intitulat provocator *69* (2004), ilustrează programatic posibilitățile fracturismului douămiist în proză. De altfel, încă din 2001 autorul derivase din „Manifestul fracturist" al lui Marius Ianuș și Dumitru Crudu un text intitulat „Fracturismul în proză", publicat în „Vatra", în care își declara credința în „sinceritatea scrierii" și în „scrisul exorcist: să nu scrii pentru că vrei sau pentru că îți place, ci pentru că trebuie, dă afară". Aceste trăsături, deși formulate ca atare pot părea naive, apar în *69* cu o ostentație polemic-anarhistă în raport cu tradiția romanului românesc. Printre referințele lui Chiva se numără prozatori agresivi la adresa tabieturilor literare burgheze, precum William Burroughs (Mircea Martin își intitulează prefața „Micul Burroughs?") sau Michel Houellebecq. Cartea urmărește deambulările nihiliste a trei liceeni care trăiesc din tot soiul de expediente, iau parte la experiențe narcotico-sexuale, încearcă să intre în industria subterană a filmelor *snuff* și sfârșesc în închisoare, ospiciu sau sinucidere. Nivelul livresc al senzaționalismului *grunge* este dublat însă de un realism dur, melancolic și insinuant, care surprinde viața urbană, precum și de o conștiință metaliterară reflexivă și (auto)destructurantă. Marca lui Chiva în proză, evidențiată ulterior și în povestirile din *Boddah speriat* (2014), stă în alternanța sau chiar în fuziunea dintre virtuozitatea tehnică-stilistică și stenahoria care îi subminează efortul; propozițiile cad adesea la jumătatea distanței dintre inteligibil și eliptic, asemenea scrierii abreviate de pe platformele sociale, doar că transformată în artă. Deși austeră cantitativ, literatura autorului a generat o influență semnificativ în cadrul generației douămiiste, inclusiv prin poezia din *Instituția moartă a poștei* (2011), un mediu potrivit pentru emisia blazat-sincopată a lui Chiva[1].

Există un motiv suplimentar pentru succesul în postcomunism al acestui concept limitat de realism. E vorba de două surse de presiune la care după 1989 proza ca gen trebuie să se adapteze: nonficțiunea

1 Poezia lui Chiva repertoriază secvențe triviale de anecdotică și discurs (de pildă vizionarea unui meci de fotbal împreună cu un prieten) care compun sub formă de puzzle viața unui tânăr Oblomov mișcat prin cadre urbane românești și cosmopolite. Prozaismul aparent produce însă memorabile coagulări expresive. Ele provin de regulă din mimarea formală a unei coordonări între informații – autoreferințe cvasiopace, dialoguri, monologuri, descrieri – aflate de fapt în disjuncție.

autobiografică și gazetăria. În ce privește prima direcție, inhibarea centralizată a memorialisticii înainte de 1990, în special a memorialisticii concentraționare, are ca efect în postcomunism acapararea pieței de carte de către o literatură nonficțională relatând de regulă fie experiențe de inadeziune și de traumă în raport cu comunismul – aparținând unor reprezentanți ai „lumii vechi" interbelice (exilați sau recluzionați), fie unor victime accidentale sau voluntare ale sistemul represiv comunism. Marea cantitate de document nefícțional (cel puțin ca prezentare, întrucât *de facto* literaturizarea afectează o bună parte a acestor texte) are ca efect inhibarea producției de ficțiune. Bestsellerurile anilor '90 sunt *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt și *Jurnalul* lui Mihail Sebastian. Cea de-a doua direcție privește concurența făcută de gazetărie (un aspect foarte familiar de altfel scriitorilor din perioada interbelică). Un manifest privind rezolvarea tensiunii dintre conceptul modernist de literatură și gazetărie va produce unul dintre cei mai notorii gazetari din România, Cristian Tudor Popescu, sub titlul „Literatura zilei", scris în replică la *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu: „Cărtărescu consideră că literatura ca reflectare a realității e pe ducă, lăsând loc literaturii postmoderne, care se hrănește din ficțiune. Subsemnatul crede invers: crisparea existențială din România împinge literatura pe teritoriul gazetăriei, la limita reflectării instant. [...] Ca să intre în acest câmp literar prea puțin explorat, scriitorul român trebuie să-și mai schimbe ideile despre sine. Trebuie să învețe să scrie repede. Trebuie să învețe să scrie scurt. Literatura *realtimelike* [...] nu permite rescrierea la nesfârșit a textului, revenirea, adăugirile. Nu permite desfășurarea mulțumită de sine pe sute de pagini. [...] ea cere scriitorului să nu lucreze sub obsesia perenității. Literatura *live* nu permite rescrierea și nu presupune recitirea. Pe cea din urmă nu o exclude, dar nu se naște asistată de ideea ei. [...] Scriitorul trebuie să-și asume o condiție asemănătoare actorului de teatru, a cărui artă vie durează o seară, ceea ce nu-i interzice nicidecum valoarea și frumusețea. Să scrie nu cu gândul că va fi citit peste o sută de ani, ci cu dorința de a fi în mintea și inima oamenilor pentru o zi"[1]. Majoritatea cărților publicate de Cristian Tudor Popescu după 1989 – *Copiii fia-*

1 Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei", în „România literară", 1999, nr. 31. Vezi și replica lui Ion Simuț: „Cristian Tudor Popescu cade în păcatul absolutizării propriei profesii: dacă domnia-sa e gazetar, tot ce-l înconjoară se transformă în gazetărie sau poate fi convertit în asta. În fond lumea întreagă nu e decât un talk show, numai că unii suntem transmiși în direct, alții nu! [...] Dar asta nu înseamnă că acesta și este sensul major în care evoluează lucrurile și literatura. Gazetăria și literatura sunt două domenii și profesii

rei (1997), *Timp mort* (1998), *România abțibild* (2000), *Un cadavru umplut cu ziare* (2001), *Nobelul românesc* (2002), *Libertatea urii* (2004), *Sportul minții* (2004), *Luxul morții* (2007), *Cuvinte rare* (2009) ș.a. –, subintitulate „scrieri", asumându-şi aşadar calitatea de literatură, strângând texte publicate inițial în „Adevărul", în „Adevărul literar şi artistic" și în „Gândul", pot fi considerate ca ilustrând acest concept de „literatură a zilei". Eterogene – atribut al cărui corelativ este coerența excelenței stilistice, indiferent de regimul violent-vitriolant, rece sau cald-patetic –, cuprinzând editoriale, analize politice sau sportive, cronici și eseuri literare sau cinematografice, reportaje, un scenariu de film (*Timp mort*, ucronie plecând de la evenimentele din decembrie 1989), pamflete sau ficțiuni propriu-zise, aceste culegeri de texte „circumstanțiale" sunt în fond rezultatul unei acțiuni de scriere la două mâini, prozatorul adaptându-şi vocea și instrumentele la mediul gazetarului, „realitatea zilei". Astfel, prozatorul SF al anilor '80 (*Planetarium, 1987)* nu dispare în identitatea gazetarului ci, dimpotrivă, cel de-al doilea îi oferă primului o audiență mult superioară nișei fandomului.

3. *Realismul mic-burghez*. După perioada de dominație în anii '90 a literaturii nonficționale și a realismului mizerabilist, momentul în care situația tinde să se întoarcă în favoarea cantitativă a ficțiunii se produce la începutul anilor deceniului al zecelea, când Ion Simuț publică, cu un titlu manifest, volumul *Reabilitarea ficțiunii* (2004), iar Dan C. Mihăilescu, într-o culegere de cronici tematice, constată recesiunea acesteia[1]. Fenomenul este legat în primul rând de stimularea pieței prin inițiativa din 2003 a Editurii Polirom de a tipări și lansa în regim de

complet diferite, având tangențe înșelătoare" (Ion Simuț, „Postmodernism și gazetărie", în „România literară", 1999, nr. 37).

1 „Până mai an, reacția la literatura memoriei nu putea fi decât una benefică, de plăcere, de curiozitate, de cinism sau scepticism. [...] Ne-am năpustit cu nesațiu, după decenii de minciună, semi- și contraadevăruri, pe realitățile, fatalmente subiective, fragmentare, despre închisori și Canal, despre rebeliunea legionară și 23 August, despre Komintern, clanul dejist și cel moscovit etc., ca să ne trezim acum într-un labirint de tip Luna Park, printre oglinzi deformatoare, din care istoria, invariabil anamorfozată, ne privește când gigantic, când pitic, hlizindu-se și pocindu-ne chipul în toate felurile. Cât de mult ne sperie relatarea la persoana a treia, cea rece, «nemțească», pedestră, dar atât de sigură, și cât de febril ni se ațâță umorile la nastratinismul memorialistic de toate nuanțele! [...] Așa stând lucrurile, literatura memoriei, după ce ne-a încântat și ne-a umplut «sufletul și mintea», ne revoltă acum prin teribila (deși levantina) aporie în care ne-a proiectat" (Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iași, 2004, pp. 12-13).

promovare profesionistă autori români (de regulă tineri, sub 40 de ani, dar nu numai): de aici și numele dat acestei serii, „generația Polirom". Inițiativa avea un precursor important în colecția „Purgatoriu" din anii '90 a Editurii Nemira, dedicată unor autori români emergenți, de la Radu Aldulescu la Caius Dobrescu și Simona Popescu, totuși cu cifre mult inferioare care – și în condițiile crizelor economice din perioada guvernărilor CDR dintre 1996 și 2000 – n-au putut impune apariția unui fenomen de amploarea celui din deceniul al zecelea. Abia proza anilor 2000 va reuși, prin autori ca Dan Lungu, Radu Pavel Gheo, Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici ș.a. să atingă parametrii de mentenanță ai unui realism mic-burghez, în care povestea recapătă importanță, iar narațiunea evită complicațiile. Metarealismul oferise prozei românești un *update* literar (sincronizat cu literatura care se scria în Statele Unite, bunăoară), dar nu și unul sociopolitic. O metaforă a acestei ratări o oferă Mircea Cărtărescu. Romanul revoluției pe care îl încearcă în volumul al treilea din *Orbitor* nu trece de un nivel mediocru pentru că autorul nu pătrunde social lumea care participă la revoluție și o substituie prin „ancore" ale discursului anticomunist (reductibile la „furarea" revoluției de către „neocomuniști"). Corespondentul simbolic al acestei lipse de înțelegere îl oferă sfârșiturile escatologice ale principalelor sale două romane – *Orbitor* (volumul al treilea, 2007) și *Solenoid* (2015): s-ar putea spune că autorul își distruge de fiecare dată lumea pentru că nu o pricepe și pentru a îndepărta urmele acestei „culpe". Spre deosebire de metarealiști, reprezentanții realismului mic-burghez din ultimul deceniu reușesc și o mai bună penetrare a schemei sociologice; nu întâmplător unul dintre autorii reprezentativi ai valului, Dan Lungu, este de profesie sociolog. Însă Dan Lungu este în același timp o excepție, în măsura în care pregătirea sa îi permite să iasă din determinismul de clasă al scriitorilor români din postcomunism, care atacă de regulă doar subiectele în al căror corespondent real au fost implicați ca actori[1]. Autorii de acest tip fac parte de regulă din așa-zisa clasă de mijloc, mai bine zis din partea ei inferioară, și aceea mai curând o aspirație, instabilă ca situație materială și trăind de regulă pe piața subcapitalizată a prestării de servicii culturale (traduceri de cărți și de filme, redactare de cărți, scrierea de articole pentru reviste, activitate academică, vânarea de burse și de rezidențe etc.). Mai toți acești intelectuali, formați în bună parte după 1989, trăiesc drama inflației bunurilor culturale în condițiile

1 Vezi *supra*, capitolul 1.

unei piețe de profil oricum prea mici în raport cu populația România. Ei nu reușesc să se constituie ca mică burghezie, deși internalizează și vehiculează prin literatura lor fantasmele acesteia, ci formează mai curând un proletariat intelectual[1].

Romanele de vârf al acestei literaturi sunt *Noapte bună, copii!* (2010) și *Disco Titanic* (2016) de Radu Pavel Gheo. În primul, trei adolescenți din România comunistă visează să fugă din țară pentru a ajunge în Statele Unite ale unei Americi prezumate prin intermediul bunurilor de consum (alimentar, vestimentar și cultural) care răzbat în lumea lor. Cartea urmărește în mai multe decupaje temporale destinele lor – în speță dizolvarea visului american sub acizii realității. Protagonistul din *Disco Titanic* este un prosper om de afaceri al zilelor noastre, cu o biografie tipică pentru ambiguitatea morală a moștenirii comunismului: erou al revoluției din decembrie 1989 și, înainte de asta, colaborator al Securității (în realitate, ambele aspecte sunt mai curând gri: erou ajunsese mai mult din întâmplare, iar de turnat nu apucase să toarne pe nimeni, deși semnase un angajament la presiunea unui ofițer). Romanul îi acoperă biografia de-a lungul a mai bine de două decenii. Cele două cărți formează un diptic, având mai multe puncte comune, dincolo de unele personaje. În primul rând, e vorba de fascinația lui Radu Pavel Gheo pentru cultura (muzicală, dar nu

1 „[I]ntelectualitatea, tehnică sau umanistă, nu a reușit să se adapteze prea bine la noua societate postcomunistă, în ciuda numeroaselor transferuri de resurse către ea și a importantei poziții politice pe care o ocupă, căci orice legitimare este transferată, în cele din urmă, intelectualilor. Există, desigur, o mică parte a intelectualității care a reușit să penetreze elitele standard ale societății postcomuniste: de la clasa politică la mica burghezie, trecând prin elitele manageriale ale capitalului autohton și străin. Ceea ce nu a reușit însă este realizarea proiectului ei inițial, moștenit încă de pe vremea revoluțiilor din 1848, de a se constitui ca o elită în sine. Un asemenea proiect, […] care a transformat, la sfârșitul secolului al XIX-lea, critica literară în paradigmă socio-economică – de exemplu, teoria «formelor fără fond» a lui Maiorescu, reluată ca teorie sociologică în tranziția postcomunistă –, a circulat continuu în societatea românească și a fost, tot continuu, respins de societate. Drama intelectualității românești […] a constat în incapacitatea ei de a transforma în privilegii sociale și economice funcția de legitimare în politică și aceea de creștere a productivității muncii în economie, pe care le are în societate. În condițiile globalizării actuale, nici nu este previzibil că vor reuși, iar perspectiva intelectualității ca elită de sine stătătoare este acum mai îndepărtată ca oricând. Alături de țărănime, intelectualitatea – a cărei supraviețuire a fost asigurată, succesiv, de înapoierea societății românești interbelice și de enclavizarea ei de către comunism – va fi nevoită să se disipeze în noua structură socială a postcomunismului, fără a mai avea acces nici la putere, nici la prestigiu social și nici la venituri și bunăstare. Cea mai mare parte a ei este deja în curs de proletarizare, în vreme ce mici grupări, valorificând condiții speciale ale comunismului și postcomunismului, se străduiesc să pătrundă în rândurile micii burghezii" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 510-511).

numai) a anilor 80 din zona de graniță a Banatului românesc cu Iugoslavia. Această fascinație, tematizată și exploatată în amândouă romanele, este cât se poate de firească pentru cineva născut, precum autorul, în 1969 la Oravița, la granița cu Iugoslavia, țara cea mai occidentală din blocul comunist la nivelul bunurilor de consum și al culturii pop (spre deosebire de România, Iugoslavia avea un sistem deschis de granițe, permițând populației să călătorească și să muncească în RFG). În al doilea rând, cele două romane au în comun schema generală – aspirația unor adolescenți din România comunistă către Occidentul reprezentat de America (în *Noapte bună, copii!*) și de Iugoslavia (în *Disco Titanic*), urmată de dizolvarea visului. În al treilea rând, apare în amândouă romanele o combinație de realism și de fantastic. În *Noapte bună, copii!* evenimentele erau raportate la o „ramă" având ca personaje pe Sf. Petru și pe Dumnezeu, coborâți printre oameni ca drumeți anonimi și înfruntându-se indirect cu diavolul reprezentat de falsul filantrop Dunkelman. În *Disco Titanic* războiul civil din Iugoslavia este pus pe seama diavolilor, personajul unui bătrân securist din București care-l corupe pe protagonist poartă numele dom' Vergil (trimitere la ghidul lui Dante în bolgiile din *Divina Comedie*), iar un soldat bosniac revine după toate aparențele din morți pentru a se răzbuna. Astfel de combinații între realism și simboluri teologice nu sunt exotice în proza română de după 1989, plină de securiști-diavoli. Însă Radu Pavel Gheo dă întregii afaceri un aer de basm care potențează dacă nu complexitatea poveștii, măcar atmosfera acesteia. Tema exilului nu apare din întâmplare la autor (ea este de altfel o temă fundamentală pentru clasa de mijloc, care are o mobilitate ridicată și își pune ritualic problema „de ce să rămân în România?"). Volumul *Adio, adio, patria mea, cu* î *din* i*, cu* â *din* a (2003) a fost inspirat de experiența americană prin care trecuse autorul; e un non-fiction structurat secvențial-epistolar, o decompoziție a visului american executată de la firul ierbii. Personajul este un intelectual estic care lasă în urmă o Românie a unei dezamăgitoare tranziții. America părea să fie pentru imigrant o soluție pe termen indefinit, ceea ce justifică o serie de posturi în meserii necalificate, dar rezonabil remunerate (vânzător la KFC, recepționer marfă la librăria „Barnes & Noble" din Washington). Presiunea modelului idilic inițial din mintea tânărului asupra vieții *made in USA* slăbește pentru a face loc unei perspective dezvrăjite, chiar cinice, exersată asupra clişeelor existențiale din Lumea Nouă. Pentru parcursul narativ al cărții, întoarcerea în România reprezintă finalizarea logică a unei inițieri care eşuează ca inițiere, nu şi ca exercițiu bibliografic-documentar.

Dinamica genurilor. Poezia

În cazul poeziei pot fi izolate de asemenea trei modele principale.

1. *Autobiografismul ironic-metafizic*. Așa cum proza anilor ’90 a căutat în descoperirea unui realism mimetic și nesofisticat suprimarea retoricii metaliteraturii optzeciste, percepută acum ca fastidioasă, poezia scrisă după 1989 a încercat în două valuri (nouăzecist și douămiist) să recupereze/inventeze o nouă autenticitate în răspăr cu formula perceputa ca „livrescă” a optzecismului. Totuși, la rândul său optzecismul avusese aceeași pretenție în raport cu tardomodernismul generației 60 sau cu artificialitatea poeziei șaptezeciste. Așa că optzeciștii, printre ale căror modele s-a numărat poezia Beat, au pretins pe bună dreptate că au introdus în textele lor limbajul străzii. Totuși, căderea comunismului demască această pretenție ca insuficientă. O arată poezia lui Cristian Popescu (1959-1995)[1], care, deși prezintă o serie de puncte comune cu rescrierea postmodernă de tip Mircea Cărtărescu din *Levantul* (1990), prin parazitarea și rescrierea clasicilor celor mai canonici (M. Eminescu, I.L. Caragiale), deschide mult mai decis poezia către polifonia realității. Debutul editorial al lui Popescu se produsese în 1988, prin *Cuvânt înainte*, dar cu modificări substanțiale din partea cenzurii, care îl vor determina pe autor să desemneze volumul *Arta Popescu* din 1994 drept adevăratul său debut. Literatura lui Cristian Popescu este reprezentativă pentru kitschul ceaușismului târziu. Dintre trăsăturile care o particularizează trebuie amintite în primul autobiografismul ironic-metafizic construit în jurul mitologiei familiale; desființarea graniței formale sau de gen dintre proză şi poezie (deşi este descris curent drept poet, Cristian Popescu poate trece la fel de bine și drept autor de proze); insinuarea poeziei în suporturi populare ce par să nu o tolereze: necrologuri, mica publicitate, *Cartea recordurilor*, texte publicitare; prezența unui umor negru, uneori foarte negru, care uneşte influența lui I.L. Caragiale, autor răscitat, cu o pulsiune tanatică omniprezentă, dar nu în sensul romantismului, ci în acela naiv şi chiar trivial al cimitirului din Săpânța; înscenarea kitschului, urmată de sublimarea lui; fetişizarea unor elemente precum tramvaiul 26, manechinele din vitrine, pachetul cu vată, spațiul familial sau ceea ce este asociat ritualurilor morții: pomeni,

1 Paginile despre Cristian Popescu au apărut într-o primă versiune (aici extinsă și reconceptualizată) în Eugen Simion (coord. general), *Dicționarul literaturii române*, vol. II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012.

morminte, cruci, lumânări; identificarea autorului empiric cu autorul abstract, asimilarea funcției estetice cu funcția existenței. Dintre influențe, cea mai relevantă în termeni de poetică este apropierea de Marin Sorescu din ciclul *La Lilieci*: aceeaşi dependență de un nivel „umil", aparent nepoetic, al limbajului, oralitate cu falsă aparență de neprelucrare, narativitate, candoare, debuşeu în metafizic. Originalitatea lui Cristian Popescu era izbitoare încă de la *Familia Popescu* și *Cuvânt înainte*, fals tratat de mitologie familială care forțează adesea textul să se apropie la un fir de păr de prostul gust. Un text precum „La comemorarea bunicii" conține lucruri care sub mâna unui poet oarecare s-ar transforma cu ușurință în rizibil: „Bunicul s-a îngrijit din timp de prânzul ce trebuia servit oaspeților. A lipit de sticlele cu vin, drept etichete, pozele de la nuntă cu el și bunica. A scos miezul din pâini și a picurat cu grijă înăuntru ceară de lumânare până le-a umplut la loc. Și la sfârșit, la cafea, vor fi aduse cești mici în care o să pâlpâie câte o lumină de candelă. Mama a avut ideea să însămânțăm din vreme pe mormântul bunicii ceapă verde, ardei gras și ridichi. Să servim lumea cu salate făcute din ele"[1]. Prin evenimente de felul acestei pomeni de mahala – jumătate petrecere, jumătate pioasă „comemorare" –, cititorul descinde în plin kitsch morbid și feeric, într-o atmosferă de intimitate colocvială și de doliu, în care alimentele sunt fie anexate doliului (pozele lipite pe sticlă), fie substituite prin obiecte funerare necomestibile (lumânările din cestile de cafea), fie intră în zona unui tabu (ceapa verde plantată pe un mormânt). Motivul pentru care un poem precum „Dana Popescu" a fost cenzurat în comunism ține tot de violarea unui tabu, de data aceasta sexual, textul fiind considerat „incestuos": „Înmoi buzele în frișcă, mă frig cu ciorba, salivez ducând la gură murătura, trag din țigară, sorb din șampanie ca să-mi închipui și eu ce-or simți băieții când dau de gustul buzelor tale, soră a mea, soră șefă a unui spital de boli mintale. Știu eu că-ți umpli în fiecare noapte cada cu scrum și mucuri de țigară și-amesteci cu frișcă și te scalzi; ca să slăbești. Vrei să ai din nou picior ușor și botină de-aia fină ca la doi ani, când te iubea doar tata"[2]. Și obsesia pentru vată are o componentă erotică pe cât de inavuabilă pe atât de evidentă, în condițiile în care obiectul indispensabil unei femei se găsea în anii '80 pe lista obiectelor cel mai greu de procurat: „Ce lene în pachetul cu vată. Ce moliciune, ce voluptate, ce liniște, mamă. Acolo, sub pansament, strâns bine, unde zvâc-

1 Cristian Popescu, [*Opere*, vol. I] *Familia Popescu*, ediție îngrijită de Dana Popescu-Jourdy și Corina Ciocârlie, prefață de Mircea Martin, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 114.
2 Cristian Popescu, [*Opere*, vol. I] *Familia Popescu*, p. 55.

nește pulsul, unde pulsează perna sub cap, zvâcnește ca o inimă albă, moale și albă; și-o strângi în brațe" („Local familial")[1]. Un alt element esențial stă în simularea perspectivei infantile, precum în poemul următor: „În țara noastră cresc codri și păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul și ciripitul. Să asculte cum crește iarba verde. Dar, tolănit la rădăcina arborilor genealogici, ținând strâns la piept capul iubitei, auzea cum îi crește acesteia părul. Fiecare arbore genealogic crește deja lăcuit și încrustat cu motive populare, așa că poți rupe orice crenguță drept suvenir. Acești arbori îmbrățișează cu crengile lor turiștii și le întind în semn de rămas bun ramul care ne-a fost la vremuri de restriște numai nouă prieten. Și în același timp râul le răcorește picioarele ostenite" („Arborele genealogic")[2]. Este o operație tipică de subminare a *s*tilului înalt-poetic prin înglobarea sa în structuri kitsch care funcționează antifrastic. Textele-sursă îi aparțin acelui M. Eminescu din „Fiind băiet păduri cutreieram", „Scrisoarea III" etc. vulgarizat didactic și transformat într-o recuzită iconografică și imnografic-patriotică. Tipul de deformare a poeziilor eminesciene, prin autoproiecția naivă în decorul lor mutilat școlărește, poate fi astfel aproximat printr-un stadiu psihologic timpuriu. Traducerea – incorectă – în concret a unei abstracțiuni (arborele genealogic fiind văzut drept un arbore real) este de asemenea un procedeu infantil tipic, prin care copilul se raportează la nenumăratii false friends prin care ia cunoștință de realitate[3]. Starea de convenționalitate previzibilă în care funcționează adultul și matricea de locuri comune în care el se mișcă sunt inversate sau distorsionate. Literatura lui Cristian Popescu vine dintr-o conştiință autoprogramată să regreseze către o perspectivă infantilă în sesizarea realului, să coboare în acea stare ingenuă a limbajului în care logica se frânge şi se recompune în zonele oniricului ori ale naivului. Se dovedeşte util să fie distinse cele două nivele, al „naratorului" şi al „autorului". Naratorii sunt întotdeauna naivi, genuini, infantili, chiar săraci cu duhul. Dar aici nu apare o artă naivă: „naivitatea" e produsă de o mare subtilitate în înțelegerea convenției care o face posibilă, iar discursul diferitelor voci poartă întotdeauna amprenta unui discurs de control, aparținând „autorului", care își semnalează prezența în text și presiunea tandru-ironică asupra primului nivel.

1 Cristian Popescu, [*Opere*, vol. I] *Familia Popescu*, p. 110.
2 Cristian Popescu, [*Opere*, vol. I] *Familia Popescu*, pp. 106-107.
3 Vezi, pentru comparații, textele infantile strânse în volumul Daniela Alexandrescu, Irina Nicolau, Ciprian Voicila, *Experimentul Zaica*, Editura Meridiane, București, 2000.

Impactul acestei literaturi vine și din controlul perfect asupra relației dintre aceste două niveluri textuale. Titlul *Arta Popescu* este cât se poate de semnificativ. Dincolo de posibila filiație ironică – trimiterea la numele sopranei Arta Florescu –, explicitată de altfel în câteva rânduri, sintagma formulează o antiteză detensionată: Arta, cu majusculă, cu toate rafturile ei de convenții şi de ierarhii, alături de Popescu, un nume dintre cele mai banale, care prin frecvență se goleşte de atributul desemnării unei individualități; e numele unei ființe stas, anonime, un şablon. Titlul trimite în fond la accepțiunea primară a artei: aceea de meserie sau chiar, într-un mod mai accentuat-metafizic, de meserie de a trăi. În acest sens poate fi citată o afirmație a poetului din 1991: „Împotriva categoriei esteticului. [...] Visez o şcoală în care elevii ar învăța arta ca pe o modalitate de a trăi”[1]. Un rol mai important decât în scrierile anterioare îl joacă intertextualitatea. Sursele care o alimentează sunt texte şablonizate prin circuit didactic („Trebuiau să poarte un nume” de Marin Sorescu), citate ultracunoscute din clasici (principalii autori fiind Eminescu și Caragiale), ziarele, cântecele de lume, limbajul străzii bucureştene în comunism, pasaje din misticii ruşi sau din *Pateric*. În numeroşii „psalmi” din acest volum adresarea către Dumnezeu se face cu „Matale”. Mai apar trimiteri la Gică Petrescu, simbol al petrecerii populare şi al longevității, ambele contrapunctate în poezie prin pomeni și obsesia morții.

Poeți apropiați de Cristian Popescu sunt, în anii ’90, Daniel Bănulescu[2] și Ioan Es. Pop – primul, un ironist în zona de conflict a provocării erotice, al doilea un metafizician al trivialului autobiografic. Ca şi Popescu, Bănulescu a inventat un personaj care îi poartă numele. Deşi în poemele din *Te voi iubi pân’ la sfârşitul patului* şi *Balada lui Daniel Bănulescu* (1997) poetul se referă la sine cu prețuirea cu care Ion Gheorghe evocă țăranul, megalomania lui e un artificiu suficient de infiltrat autoironic pentru a nu fi rizibil şi pentru a-şi obține efectele. Pozele preferate sunt cinismul, blazarea, distanțarea. Un truc frecvent întâlnit e metonimia – identificarea unei persoane, cel mai adesea a iubitei, printr-o parte de regulă conotată sexual („Iubita mea de la trei cum am privit noaptea întreagă țeava de la calorifer/ Gândind că ai lăsat unul din lungile tale picioare/ S-alunece din pat şi să ajungă în camera mea”; „pântecele voastre

1 Cristian Popescu, „Al treilea apel către prietenii mei tineri scriitori”, în „Luceafărul”, 1991, nr. 18.

2 Paginile despre Daniel Bănulescu au apărut într-o primă versiune în Eugen Simion (coord. general), *Dicționarul literaturii române*, vol. I

eroice/ Se vor fugări ca nişte şobolani peste străzi"). Pot fi comparate cu folos versul lui Nichita Stănescu „Ea era frumoasă ca umbra unei idei" cu misoginismul marca Bănulescu din „În tine coexistă două idei/ Sânii tăi sânii tăi". Umorul este infatigabil („mă plictisesc ca un episcop", „Părul tău blond îmi este cel mai păros duşman"), dar nu conduce la exploatarea umorismului *per se*. În pofida machismului atât de datat în perimetrul anilor '90, există o bătaie a textului mai adâncă decât efervescența de suprafață, pe care poetul o produce cu uşurință, ca în acest poem caracteristic: „Liniştit ca o buză de iepure când el este mort/ Şi urechile lui prind să înceteze treptat semnul victoriei// Sau ca alte fiare de câmp sau pădure/ Prinse vii şi lăsate să viețuiască aşa prin saloane// După ce prin operații perfecte/ Au deprins să-şi recite corect lecția paraliziei// Pentru ca la sleitul meselor de petreceri şi slavă// Când femeile adorm hârjâite iar felurile de mâncare par// Bizare alcătuiri de copii adormiți/ Marii voluptuoşi degustători de blănuri să apară/ Să primească sub degete trupul cel cald de la fiare// Şi cu blănurile lor să înceapă o dragoste mare/ Care nicicând n-a mai fost încercată de vreun sigur bărbat"[1]. Poemul e construit în jurul comparației inițiale, care transformă imaginea aşa-zicând sobră a unui iepure mort într-o poantă („urechile lui prind să înceteze treptat semnul victoriei"). Imaginea redevine ne-comică, chiar gravă când o nouă comparație evocă animalele împăiate din saloane, pentru a trece rapid în regimul contrar al aluziei sexuale, frazat în crescendo până la sfârşitul ce speculează – riscant, dar fertil – ambiguitatea erotică dintre trupurile femeilor şi ale fiarelor. Conceptul „sexual" al primelor două volume este reafirmat cu prilejul adunării lor în *Republica Federală Daniel Bănulescu* (2000). Pe copertă, o femeie goală este pictată în culori a căror dispunere aminteşte de o hartă, iar o linie segmentată, semn convențional pentru „graniță", o împarte în două părți aproximativ egale – „Statul de Nord şi Statul de Sud". Dacă o femeie poate fi o republică, şi republica poate fi o femeie. Într-un text, patria chiar apare ca obiect supus dorinței şi forței poetului: „Te-am iubit din picioare patrie pe când spărgeam lemne/ Te-am iubit puțin aplecat pe când stivuiam cărămizi/ Pentru cotețele din care urma să latru doar pentru tine// Te-am iubit din genunchi şi te-am iubit culcat/ Răsucindu-mă zvârlind la o parte cuverturile şi târându-te prin cinematografele din cartier/ Mângâindu-te până când carnea ta înnebunită îşi rodea singură breteluțele / Intestinele ieşeau în

1 Daniel Bănulescu, „Lumea violentă", în *Te voi iubi pân' la sfârşitul patului*, reprodus în *Republica Federală Daniel Bănulescu. Statul de Nord & Statul de Sud*, pp. 99-100.

lumina ecranului să danseze/ Iar gemetele tale îmi coseau cu scoci câte o armă pe spate”[1]. În aceste condiții, apariția cărții următoare, *Daniel, al rugăciunii (...prima jumătate a anului)* (2002) a adus surpriza transformării machismului laic într-un vizionarism de factură religioasă, apocaliptic și înfiorat de spaime veterotestamentare. Spațiul-bolgie de-a lungul căruia se mişcă volumul e marcat de repere precum un ospăț de canibali sau o epidemie mortală de îmbătrânire iscată din mijlocul Cişmigiului de un înger exterminator. Cartea provoacă recitirea dintr-o altfel perspectivă a poemelor scrise anterior de autor. Atât „eroticele”, cât şi „misticele” au în comun tema cărnii, privită fie dinspre sexualitate, fie dinspre angoasa, finalizată religios, în fața morții.

Alt nume este cel al lui Lucian Vasilescu; în debutul poetic al acestuia, *Evenimentul zilei* (1995), carte care parazitează și recontextualizează poetic, sub forma unor istorioare bizare, grotești, intens sexuale, materia „trivială” din ziarul cu acelaşi nume, poate fi văzut un gest de marketing şi de frondă tipic pentru generația ’90, dar şi o formă de dezafectare a unui real agresiv, prin preluarea și depăşirea lui în poezie. Însă volumul rămâne interesant exclusiv prin acest caracter manifest.

2. *Autobiografismul minimalist*. Rădăcina dublă a douămiismului stă în teoria autenticității unui autobiografism brutal, reductibilă în linii mari la fracturism (Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu, Dan Sociu, Ruxandra Novac, dar și Bogdan-Alexandru Stănescu prin textul teoretic citat înainte – deși atunci când va începe să publice poezie o va face pe filiera extrem de originală în contextul românesc a neoclasicismului anglo-saxon trecut prin fracturism) și în poetica utilitaristo-mediatică a lui Urmanov și Andrei Peniuc. Ulterior va fi inclus în acest ghem genealogic și neoexpresionismul influențat de Ion Mureșan și Ioan Es. Pop (Teodor Dună, Dan Coman, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia). Alte influențe, cum ar fi cea a lui Mircea Ivănescu, rămân marginale o vreme, devenind remarcate prin ascensiunea lui Radu Vancu. Din aceste trei linii principale, cu adevărat importante din perspectivă istorică sunt primele două. Din fracturism vor fi deduse toate poeticile autodescriptive, biografiste actuale până în prezent. Desigur, nu fracturismul descoperă realitatea după 1989. „Maşscriismul” lui Caius Dobrescu și al colegilor săi din grupul de la Brașov avusese un obiectiv similar; potrivit lui Dobrescu,

1 Daniel Bănulescu, „«Duşman al poporului» – amant al patriei!”, în *Te voi iubi pân’ la sfârşitul patului*, reprodus în *Republica Federală Daniel Bănulescu*, p. 31.

într-un interviu din 2003, „[t]ermenul provenea de la versul «ca şi cum aş scrie» – cred că dintr-o poezie de-a mea. Ideea era că simțeam că mă mişc, respir, reacționez ca și cum aş scrie: o suprapunere între existență și scris. Dar sensul nu era metafora textuală, nu era «totul este text» […]. Mai degrabă invers, încercam să exprimăm […] descoperirea că scrisul este legat indisolubil de viața noastră, mai mult, că este o formă a vieții. […] Am prescurtat caşicumaşscrismul în maşscriism – și atunci şi sensul s-a schimbat, exprimând mai degrabă o ezitare: m-aş scrie, dar nu sunt convins că vreau s-o fac, fiindcă viața mea este mai importantă decât poezia, ea este adevărata poezie, și punându-mă pe scris, încep s-o falsific. De altfel, acesta era nucleul reacției noastre față de o bună parte din poezia generației ’80 […]: ni se părea mult prea livrescă, prea greoaie, prea metaforizată, prea asemănătoare cu ceea ce se făcuse şi până atunci. […] Modelele noastre erau poeții americani, Şcoala de la Black Mountain, Şcoala de la New York, Renaşterea de la San Francisco”[1]. Însă, din motive de *timing* în raport cu „coacerea condițiilor”, Marius Ianuș[2] este, în ordine cronologică, primul poet cu relevanță paradigmatică al perioadei postcomuniste, inclusiv prin faptul că-i ilustrează aproape toate fazele de tranziție. În raport cu literatura optzeciştilor sau chiar cu a nouăzeciştilor, poezia lui se distinge prin cel puțin patru aspecte: introduce în scenă un biografism agresiv, de o autenticitate impudică, neîmblânzită prin livresc; e traversată de o intertextualitate ale cărei repere nu mai vin exclusiv din zona tradiției literare, ci poartă influența unor discursuri (sub)culturale alternative, precum versurile hip-hop ale formațiilor BUG Mafia sau RACLA; se revendică dintr-un concept radical-anarhist, alegând ca repere atitudinea antiburgheză a avangardelor istorice și a mişcării Beat şi adoptând un mesaj anti-sistem, în sens atât literar, cât şi politic; îşi asumă o preocupare socială inclusiv prin faptul că ilustrează patetic și reclamă isteric propria condiție de marginal. Ianuș a debutat cu un volumaş neoficial-*underground* intitulat *Hârtie igienică* (1999), în care pot fi citite haiku-uri neo-beatnice precum „Cei care se masturbează/ sunt nişte flori”[3]. Debutul propriu-zis poate fi considerat *Manifest anar-*

1 „Caius Dobrescu: Am prescurtat caşicumaşscrismul în maşscriism”, interviu realizat de Mihai Vakulovski, în „Contrafort”, 2003, nr. 1.

2 Câteva pasaje din analiza dedicată lui Marius Ianuș au apărut într-o primă formă în Paginile despre Cristian Popescu au apărut într-o primă versiune (aici extinsă și reconceptualizată) în Eugen Simion (coord. general), *Dicționarul literaturii române*, vol. I.

3 Marius Ianuș, „Haiku”, în *Hârtie igienică. Precedată de Primele poezii* (2004), reprodus în *Dansează Ianuș*, p. 287.

hist şi alte fracturi (2000). Poemul care deschide volumul, dându-i titlul și centrul de greutate, este alcătuit din două secvențe („Pe stradă” și „România”) scrise în maniera lui Allen Ginsberg, cu o retorică amplă, bazată pe repetiții acumulative și pe o directețe şocantă, ideologică, paranoidă, făcând mici noduri suprarealiste: „Am văzut vrăjitoarele nopții înfigându-şi sticle de cola/ în fund pe stradă// Am văzut soldați iubindu-se pe nori de tampoane/ folosite pe stradă”; „Eu sunt Iisus Hristos şi ei vor/ să mă aresteze pe stradă!”, „Capitalismul e o felație pe stradă!”. „Personajul” lui Ianuș e disputat în mod relativ egal de nevropatie, agresivitate necenzurată și deprimism cronic, de fantasme sociale și sexuale: un membru al generației pierdute în zorii tranziției postcomuniste, care practică autoanaliza sub forma unor „cântece de ruşine”. Critica s-a arătat dezorientată, în primă instanță, de autoreferențialitatea lui Ianuș, lipsită de acea complicată toaletă livresc-ironică din poezia optzeciştilor. Totuşi, directețea lui nu trebuie confundată cu primitivismul ori cu arta genuină. Inteligența şi complexitățile poetului se relevă cel mai bine în volumul al doilea, *Ursul din containăr – un film cu mine* (2002). Linia *Manifestului anarhist* este continuată prin scheletul biografist şi patetismul extrem al poemelor, care exhibă fără pudoare datele personale pentru a face caz de ele, melodramatizându-le. Noutatea stă în efectele de ecou intertextual care compun una din temele principale ale volumului sau chiar proiectul acestuia. Autorul mizează pe insolitarea unor locuri comune (structuri metrice sau sonorități arhicunoscute) ale poeziei române, recontextualizându-le cu distorsiuni sau în răspăr cu originalul. Vocile și referințele se acumulează într-un amestec omogenizat de parazitarea stilului şi scenariului de tip Maiakovski (din *150.000.000* etc.) ori de mizerabilismul subiectului și al decorurilor. Trimiterea la sursă nu este în unele cazuri tocmai facilă din cauza suprapunerii criteriilor de introducere a intertextualității (formale, tematice). Cel mai citat este Arghezi; în „Gesturi fluturate în vânt”, de exemplu, se execută o variantă la „Duhovnicească”, introdusă printr-o primă strofă calchiată după o acustică eminesciană. Revizitarea tradiției autohtone nu duce la atenuarea timbrului personal ci, dimpotrivă, la ratificarea lui prin această probă de virtuozitate în sublimarea precedenței. Postmodernismul *Levantului* lui Mircea Cărtărescu pare din alt „film”. *Ursul din containăr* promitea un poet mare tocmai prin felul în care Ianuș arăta că poate controla și manipula diverse coduri istoricizate ale poeziei, transformând cu uşurință angoasa precedenței într-un discurs strălucitor de personal. Saltul

de calitate nu a fost totuși făcut prin cel de-al treilea volum, *Ștrumfii afară din fabrică!* (2007), valorificând și el tematizarea lamentațională a unui Ianuș tot depresiv și marginal, totuși evoluat în plan social de la stadiul de lumpen la acela de proletar. Apare aici, pentru prima dată, un Ianuș auster din punct de vedere al intertextului, dar și fără proiect, „slăbit" în stilul ultimului Bacovia. Poetul afișează intenția de a atinge o formă de „lirism elementar". Ulterior, el va trece și prin experiența convertirii la o ortodoxie fundamentalistă, marcată prin volumul *Refuz fularul alb* (2011), o întoarcere la poetica interbelic a unui Radu Gyr. Dar, după cum observa C. Rogozanu[1], Ianuș, posesorul unui bun simț de marketing, a fost întotdeauna un oportunist al situării într-o avangardă de fapt perfect convergentă cu tendințele epocii. În anii 2000 ataca Uniunea Scriitorilor și făcea propagandă pentru legalizarea marijuanei (implicându-l în trecere și pe Mircea Cărtărescu, care se desolidariza scandalizat), iar în anii 2010, simțind în aerul timpului noua turnură – provocată de criza financiară – neofascistă paneuropeană, se convertește la ortodoxism.

În spațiul fracturismului, un alt nume relevant este Elena Vlădăreanu, o autoare mai radicală decât Ianuș, în special prin *Pagini* (2001) și *Spațiu privat* (2009). *Pagini* avea calitatea de a fi un volum-concept, un volum manifest care formula regulile jocului: limbajul poeziei este narativ, nepoetic, vorbeşte despre „viața mea" – şi doar despre ea, fie ea reală sau fantasmatică –, iar aceasta nu e frumoasă şi nici gravă, ci ridicolă şi meschină; limbajul poeziei e minimalist; încorporează „pornografie" într-un sens anti-pornografic; sentimentele sunt nu sofisticate poetic, ci doar complexe emoțional; arta e mai mult brutală decât subtilă; cultura nu e nici poetică, nici culturală, e mediatică. Rezultatul a fost o poezie mai aproape ca niciodată de realitate şi foarte depărtată de poezie ca formă de academism. Cu timpul însă cele de mai sus s-au transformat și ele în normă, iar manierismele au devenit vizibile și pastişabile în poezia douămiistă (deja recurente din 2003–2004): egocentrismul care a castrat imaginația, referințele mediatice, mizerabilismul căutat, brutalitatea ca poză, fetişizarea deschiderii către cititor (sinonimă cumva cu fetişizarea textului de către optzecişti). Textele din *Pagini* erau un fel de proto-blog, însemnări autobiografice ale unei fete de 20 de ani, angajată la un ziar și vag integrată în lumea culturală a vremii, care descrie cu inconștiență și cruzime tot ce se petrece în jurul ei. *Pagini* vorbea, fără să-și ia nici o precauție, despre precariatul cultural al anilor 2000, despre misoginismul

1 Recenzie video în cadrul emisiunii Bookface de pe Realitatea TV, 2016.

lumii literare, despre cafe-interneturile unde erau scrise textele, despre complexele autoarei, despre grăsimea de pe șolduri, despre deșertul care este realitatea – și o făcea fără să se ascundă în spatele unor pseudonime, figuri de stil sau chiar stil. Ulterior, Elena Vlădăreanu a depășit acea poezie a conștiinței corporale (care în primul volum nu devenise încă o conștiință de sine), evoluând către o poezie din ce în ce mai abstractă. Abstractă în sensul că autobiografia scriitoarei (care probabil nici nu ar putea semna ceva pur „ficțional") devenea pretextul unor contextualizări din ce în ce mai largi: fantasma Uniunii Europene în *Europa. Zece cântece funerare* (2005), rutinele și reclamele societății de consum în *Spațiu privat*. Acesta din urmă reia o serie de calități: unitatea conceptuală, stil alb, declarativ, făcând contrast cu emoționalitatea subterană; exploatare critică a relației lingvistice și nu numai dintre universul mediatic euforic şi spațiul intim alienat; deconstruirea pasivă a intoxicării cu elemente ale culturii populare – Jamie Oliver, fobiile, angoasele și depresiile sfârşitului de deceniu. *Spațiu privat* nu conține „poeme", ci doar texte subordonate proiectului – texte în linii mari strict denotative, minus câte o mică deturnare de sens/ exploatare de *copywriter* a clişeelor verbale din jur. Un sequel e *Non Stress Test* (2016), inițial o piesă de teatru, sau mai bine zis textul care a stat la baza unui spectacol (*Habemus bebe*) regizat de Robert Bălan în 2014. În acest volum (ușor rescris față de varianta lui scenică), Elena Vlădăreanu a ajuns la experiența, tot autobiografică, a maternității. De la primul text, o listă rece de obiecte și de personaje asociate unei nașteri („perfuzorul/ patul/ cearșaful/ tamponul/ pansamentul/ tifonul/ perineul/ degetul/ lichidul/ sângele/ oxytonul/ calciul/ monitorul/ asistentul/ infirmierul/ cotul/ colacul/ forcepsul/ vacuumul/ anestezicul/ acul/ firul/ halatul/ buzunarul/ bacșișul"), din metafizica maternității rămâne prea puțin. Noua mamă se gândește ambiguu la sex și se teme de corpul ei deformat, de faptul că ar putea fi socotită respingătoare. Sentimentele sunt instabile, mânate dintr-o parte în alta. În avanscenă apar anxietățile, rutinele, timpul dereglat, clișeele sociale, obiectele și câteva cuvinte pe care mama le (re)învață odată cu copilul. *Non Stress Test* nu e o întoarcere la descriptivismul miop din *Pagini*. Este un volum apropiat de conceptualul *Spațiu privat*, doar că alienarea culturii de consum a fost înlocuită prin alienarea indusă de creșterea unui copil.

Un autor mai mobil decât majoritatea congenerilor săi este Dan Sociu, poet și prozator, probabil autorul douămiist cu cel mai ridicat coeficient de inteligență artistică. Primele lui plachete, *borcane bine legate,*

bani pentru încă o săptămână (2002), *fratele păduche* (2004) și *cântece eXcesive* (2005), cultivă un descriptivism autobiografic *terre-à-terre*, lansând sondaje în existența de suprafață a unui reprezentant al precariatului, care primește din partea mediului o variantă de mat sufocat, fără evazionisme, dar cu o ironie de cele mai multe pe cât de seacă și de nepatetică, pe atât de intensă. Există și secvențe mai opace și mai „poetice": „dragoste cu spălături stomacale/ dragoste cu falcă legată/ ne-au băgat pe gât/ geografiile lor/ şi nu mai avem unde pleca/ în casă ţinem numai muzică/ fără voce/ pencă vocea e dracu/ muţenia dintre noi/ ne strepezeşte dinţii/ nici o rochie albastră în toată casa/ mâinile reci/ chiuveta-nfundată/ nici un peşte portocaliu/ în chiuvetă/ culorile-s dracu/ io şi tu suntem sora mai mare/ a oarbei/ am obosit să-i povestim/ căpeţelul ăsta de lume/ şi surioara noastră e surdă"[1]. Ulterior Sociu trece prin mai multe formule și poetici, ajungând deocamdată la în punctul în care militează pentru „muzica înainte de toate" a poeziei cu ritm și rimă, dar tot cu substrat autobiografic și social, amestecate într-un cocktail Molotov de ironie sarcastică: „N-am crezut-o când mi-a spus/ că n-am nici un motiv/ să-mi pun prezervativ/ dar m-am supus// Ce mi-ar fi trebuit mai mult ce/ avertizare mai concretă/ decât porecla ei secretă/ Andreea Hepatita C.// N-am zice că am ezitat am/ intrat în ea ca disecția/ voiam să fiu manipulat/ voiam infecția"[2].

Și în Basarabia fracturismul a produs emuli (dar nu trebuie uitată contribuția de fondator a lui Dumitru Crudu), de pildă prin Nicoleta Esinencu. Ea scrie o literatură cu un caracter mixt – dramatic, poetic, eseistic – ce poate fi asimilată ca aer de familie fracturismului din România, în special poeziei Elenei Vlădăreanu. Autori ai unui cuvânt-înainte la volumul antologic româno-german *A(II)Rh+* (2007), Marius Babias și Sabine Hentzsch remarcă „tonul viguros și agresiv" și „critica procesului de remaniere identitară din Republica Moldova și România, de trecere de la statul unitar comunist la societatea postcomunistă, proces cu o fațadă democratică în dosul căreia persistă vechile relații de putere și inegalitatea dintre sexe". Nici una dintre cele două calități nu este „estetică": ambele pot califica un text de teorie sociopolitică sau de jurnalism. La nivel de concept, textele lui Esinencu sunt o instalație de zgomot, manevrând demonstrativ un limbaj și teme încărcate de agresivitate (socială, sexuală, birocratică); ele încearcă să provoace, pe lângă expunerea

1 Dan Sociu, *Vino cu mine știu exact unde mergem. Antologie 1999-2014*, postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 60.

2 „Andreea Hepatita C", în Dan Sociu, *Vino cu mine știu exact unde mergem*, p. 204.

problemelor sursă, deconstruirea lor prin supraexpunere. Este o literatură foarte relativă, legată esențial de efectele ei. Textele mizează pe violența răspunsului (produsă de pildă prin scandalul politic care a însoțit piesa *Fuck You, Eu.ro.Pa!*), încercând prin direcționarea mesajului împotriva simbolurilor naționale și împotriva tabuurilor de tot felul să identifice o anumită conștiință reacționară și să o provoace la reacție. Pe lângă monologuri și scenete, *A(II)Rh+* cuprinde inclusiv texte-confesiune directe, fără mediere ficțională: „Intelectualitatea de azi este intelectualitatea de ieri. [...] Tradiționalul predomină și devine din ce în ce mai agresiv. Acuzând mereu tinerii de pornografie și ginecologie [...] chișinăuienii preferă să cumpere un bilet la Muzeul National de Istorie doar pentru că intrarea la muzeu este mai ieftină decât intrarea la un veceu public" (*Chișinău – un oraș al durerilor de cap!*).

3. *Dispersia postumană*. Din utilitarism vor descinde – chiar dacă nu direct – poezia principalilor poeți postdouămiiști, Gabi Eftimie, val chimic, Vlad Moldovan, Vlad Drăgoi, Florentin Popa. Poetica lui Peniuc deschisese poezia română unor surse marginale (cultura pop a MTV-ului, ilustrată prin cântăreața Britney Spears) care nu mai sar din marele trunchi al tradiției (neo)moderniste românești; chiar postmodernismul, de la Cărtărescu la Cristian Popescu, rămăsese pe aceste frecvențe. Acești autori din cel de-al treilea val al poeziei postcomuniste scriu poezia cea mai lipsită de rădăcini în tradiția autohtonă, în condițiile în care mai tot ce s-a scris în anii 2000 poate fi descris, într-un fel sau altul, în raport cu precedența compusă din Mircea Ivănescu, Marin Sorescu, Ion Mureşan, Angela Marinescu, Cristian Popescu.

Am să mă opresc în cele din urmă asupra a două texte de val chimic, care apar în volumul *umilirea animalelor*[1]. Primul este „noctarium": „în ultimul compartiment al metroului,/ îmi imaginez cum viteza încinge pereții/ peisajul dilatat ca un airbag/ peste care se lasă corpul moale,/ inima atletică, inutilă// o vedere cu podul brooklyn/ înainte de culcare// vreau pe cineva care să mă entuziasmeze,/ să mă facă să îmi țin calmul, numai pentru asta/ şi l-aş iubi// distanța se măreşte între mine/ şi cei asupra cărora m-am înşelat,/ (viteza prevăzătoare cu care maşinile/ intră şi ies dintr-un oraş, benzi paralele şi/ nici un incident)// nevoia de a şti că în întuneric/ ar trebui să pornească un motor/ şi niciodată o inimă/ panoul de siguranță se aprinde de unul singur/ peste linia de producție/ prezența

1 val chimic, *umilirea animalelor*, Casa de pariuri literare, București, 2010.

umană are nervii secționați,/ mâinile tocite până la umeri,/ e învingătorul cu capul tăiat căruia/ mediul nu-i solicită nimic// ridicolă această cerință a imaginației./ lichidul stă înghețat în etuve/ neoanele scaldă în ape limpezi/ geamurile încăperilor transparente". Se observă, în primul rând, stilul relativ alb al textului. Predomină substantivele şi verbele. Adjectivele nu deranjează sensul de bază al substantivelor. Figurile de stil aproape lipsesc: o comparație precum „peisajul dilatat ca un airbag", în loc să producă, aşa cum se obişnuieşte, deturnare semantică, reajustează, dimpotrivă, alonja „abstractă" a combinației „peisajul dilatat". O singură ruptură în compactețea discursului poate fi notată, prin versurile „o vedere cu podul brooklyn/ înainte de culcare": acest gând rătăcit reprezintă unul dintre foarte rarele ecouri intertextuale cu baza în *mainstream* strecurate în poezia lui val chimic – o poezie mişcată în schimb de valuri subterane/ underground venind din literatura SF, din diverse *lyrics și* muzici ori din prospecte corelate cybertehnologiei recente. În acest sens seamănă cu poezia scrisă de Gabi Eftimie – şi ea tehnofilă şi, aşa cum observa Adrian Schiop în prefața la *ochi roşii polaroid* (2007), influențată de *grunge*. Revenind la „podul brooklyn", referința la Hart Crane este „rătăcită" într-un discurs în care astfel de trimiteri sunt rare, dar ea nu e deloc întâmplătoare. Poemul „Podul Brooklyn" al americanului raporta trecerea unei zile newyorkeze, cu tot fluxul ei uman, eterogen şi fluid, la referința metalică şi statică a podului. În fond, schema lui val chimic în „noctarium" nu e alta; pentru a nu mai vorbi de versurile din textul lui Crane („Dintr-un metrou, o pivniță sau pod/ Spre parapet grăbeşte un nebun;/ Se-apleacă, bluza-i şuieră în vânt", traducere de Rodica Mihăilă şi Irina Grigorescu) care fac o legătură directă cu metroul din „noctarium". Mai departe. Prima strofă instalează cele două coordonate ale poemului. Prima ține de mişcare şi viteză, în regim atât fizic cât şi imaginar; a doua, de imaginea inimii, ce va reluată şi tradusă ulterior prin imaginea mecanică a unui motor. Vocea aparține unui personaj urban care circulă cu metroul, unui corp pasiv şi „moale", cu o inimă, deci, „inutilă". Mişcarea subterană provoacă, printr-o serie de asocieri, mişcarea gândurilor dinspre prezentul blazat către un viitor descris de mici dorințe emoționale („vreau pe cineva care să entuziasmeze") sau către un trecut marcat de regrete („distanța se măreşte între mine/ şi cei asupra cărora m-am înşelat"). Această din urmă mişcare către trecut este tradusă prompt într-o imagine de natură mecanică, a maşinilor înscrise într-un trafic fără „nici un incident"; abordarea va fi continuată prin secvența următoare, conținând aprofundarea

reveriei mecanomorfe prin substituirea dezirată a inimii (denotând afectivitate vulnerabilă) cu un motor ce pare să promită predictibilitate, siguranță şi „airbag" – imaginea acestuia, strecurată în primele versuri, nu este, iată, întâmplătoare). Fantasma este împinsă către ultimele consecințe: substituirea umanului printr-o simplă piesă mecanică angrenată în producție (în fond, o versiune *new tech* a ataraxiei). Deja, reveria privată atinge ideologicul, părând că recreează, păstrând proporțiile, faimoasa secvență din „Timpuri noi" al lui Chaplin. În acest punct se poate identifica o diferență față de poezia primilor douămiişti, care era trivial-politică în sensul că încorpora politicul ca referință negativă concretă, ca greață față de Ion Iliescu, Adrian Năstase, PSD, CDR ş.a. Dar această lehamite nu devenea aproape niciodată într-atât de abstractă încât să fie ideologică. La Gabi Eftimie şi val chimic alienarea – care este una dintre temele principale – e transpolitică, în sensul în care e produsă de un sistem mai mult conceptual decât real. Lucrul se vede şi în cel de al doilea ciclu al volumului, „umilirea animalelor" („noctarium" face parte din primul ciclu, „zilele cu femeia chimică"): monologurile care îl compun reprezintă o formă neagitatorică de feminism, compensând prin subtilitatea observației lipsa unei teze exprimate tranzitiv (de comparat cu *Spațiu privat* de Elena Vlădăreanu). Revenind la poemul citit până acum, împingerea către ultimele consecințe ale reveriei mecanomorfe are rolul operației numite reducere la absurd, sfârşind prin a se autoinvalida; personajul îşi ia seama şi reintră în realitatea din care „plecase". Poemul sfârşeşte pe muchie, adică ironic şi în buclă, întrucât decorul metroului în care se întoarce e în acelaşi timp unul supraexpus, accelerând deci insecuritatea („neoanele scaldă în ape limpezi/ geamurile încăperilor transparente"), cât şi unul artificial, precum fantasma tocmai părăsită ca „ridicolă", dar fără airbag-urile acesteia. Un sfârşit ce pare că trimite la filmul *Collateral* (2004), reflecția lui Michael Mann despre singurătatea metropolitană pornind de la ultima noapte din viața unui *killer*, terminată într-un metrou newyorkez. Al doilea text al lui val chimic este „MIT": *„copilul-mami şi copilul-tati au ieşit ținându-se de mână./ când vagonul metroului s-a pus în mişcare/ mi-am dat seama că oamenii de cancer erau aproape.*// nu din presimțire sau dintr-un fior se apucaseră de lucru, ci/ dintr-o dorință de compensare,/ aşa cum marea atrage țintele pneumatice// din depărtare au stârpit țipetele de plăcere ale copiilor,/ casele au rămas goale, țesuturile de celuloid/ au atacat membranele fără apărare// vorbeau despre necesitatea de a/ fi mai mulți odată// din inconştiență şi din desfrâu/ şi-au lăsat

sculele la vedere,/ aşa că am profitat până la capăt de tot/ copiii au mers la vulcanizare/ şi şi-au umflat capul// la final, după satisfacere chinuită,/ au tăiat la nivelul solului fiinţele noi,/ capilarele au împânzit pământul până la miez". „MIT" (titlul poate trimite fie la Massachusetts Institute of Technology, fie la sensul de „poveste") este unul dintre poemele cele mai obscure ale volumului; oricum, sensibil mai dificil decât „noctarium", care, în termeni de fizică a scenariului, nu era mult diferit de pastelurile lui Alecsandri (decor inițial – evaziune provocată de către un element la decorului – reîntoarcere în spațiul inițial, îmbogățit printr-un mic adaos anecdotic). Nici aici nu găsim prea mulți tropi – de fapt, doar o comparație; stranietatea e instalată din capul locului, prin substantive care îi țes autist realitatea, și se păstrează, cvasi-impermeabilă, până la capăt. Relatarea este de o răceală perfectă; nici o urmă de emoție sau de implicare. Poemul mizează pe suprapunerea perfectă dintre un scenariu sexual (pe traiectoria *desfrâu – sculele – satisfacere*) și un scenariu al exterminării – de factură, să zicem, SF-apocaliptică (vezi succesiunea *oamenii de cancer – țintele – au atacat – fără apărare – au tăiat*). Dublul sens al cuvântului „sculele" (de penis şi de instrument), plasat în miezul poemului, este cât se poate de caracteristic pentru intențiile lui. Interpretările sunt, desigur, mai numeroase decât cele două secvențe de bază. De pildă, în prima strofă, culeasă în italice, pot fi găsiți sâmburii unei interpretări care trimite la un scenariu infantil, de tip „joaca de-a mama şi de-a tata", aşadar de explorare timpurie a sexualității. Poemul ar fi, deci, o parafrază foarte amortizată a gesturilor cunoscute, transferate unor copii. O altă posibilitate stă în unificarea celor două scenarii în versiunea poemului ca „descriere" a unui act sexual protejat – care extermină deci, din proiect, *nenăscuții copii*.

Literatura „de consum"

Imediat după căderea comunismului, scriitorii români erau conștienți de ridicarea iminentă a genurilor de consum, „duşmanul nostru […] de mâine, implacabil, deşi în alt fel, ca și cenzura"[1]. Mircea Cărtărescu

1 Gabriela Adameșteanu, „Înapoi la literatură", în „22", 1990, nr. 11. Citatele publicistice din acest paragraf sunt preluate după *Cronologia vieții literare româneşti. Perioada postcomunistă*, coordonator general Eugen Simion, coordonator redacțional Bianca Burța-Cernat, vol. I (1990), Editura Muzeul Național al Literaturii Române, Bucureşti, 2014.

anunța „mari modificări în structura literaturii. Genurile paraliterare [...] vor exploda pe piață şi vor aduce editurilor cea mai mare parte a resurselor financiare”[1]. Dan C. Mihăilescu opina că „va fi nevoie de un bun roman de consum, de acea literatură care, cum ştim, de la interbelici, este humusul capodoperelor. Vor fi căutați, fireşte, şi Soljeniținii noştri, dar va fi nevoie şi de Duras-ele noastre, de Tournierii şi Modianii autohtoni”[2]. De asemenea, Petru Cimpoeșu oferea rețeta romanului ideal în termeni asemănători: „Romanul la care visez ar trebui să valorifice (la nivelul literaturii acestui secol) mitologia şi chiar folclorul. Nu în ultim rând, mă gândesc ca el să aibă curajul de a valorifica schemele literaturii aşa-zise de consum. Disprețul şi superioritatea manifestate până acum față de cititorul simplu, fără mari pretenții, reprezintă un fenomen pe care nu-l înțeleg. E timpul ca romanul să redescopere: personajul, acțiunea palpitantă, mediile sociale diverse...”[3]. Spirit pragmatic, Mircea Nedelciu propunea o lege a compensației prin care să fie exploatată în beneficiul scriitorilor români literatura comercială tradusă: „prin pârghii ale legislației se mai pot face unele îmbunătățiri: o carte de consum cu *copy-right* ieftin (autor străin neasistat juridic la noi sau decedat în urmă cu 50 de ani) să nu poată fi publicată decât de un editor care a scos şi una sau chiar două cărți de literatură română contemporană! [...] Altfel, atâta vreme cât un scriitor contemporan nu poate trăi din munca lui, iar tipografii şi editorii de maculatură se îmbogățesc, țara merge singur spre troglodizare”[4]. Iar pentru Florin Manolescu, autorul unei lucrări de referință despre science-fiction *(Literatura SF, 1980),* „[c]ircuitul popular de difuzare a cărții [...] a redevenit un fenomen palpabil, pe care reprezentanții circuitului cărturăresc îl tratează ca pe o acțiune de concurență neloială, nocivă din punct de vedere estetic şi imorală, exact ca în a doua jumătate a secolului XIX, când Vlahuță, Slavici şi apoi Iorga protestau împotriva literaturii de *bas-étage* sau ca în perioada interbelică, în care scandalurile legate de activitatea «scriitorilor pornografi» s-au ținut lanț. [...] Văicărindu-ne din nou astăzi sau arătându-ne speriați de reapariția literaturii «triviale», noi nu facem altceva decât să ne reîntoarcem la preistoria discuțiilor teoretice despre literatură, dacă nu chiar în preistoria complexelor noastre provinciale, de care, în teorie, susținem ne-

1 Mircea Cărtărescu, „Ce-i de făcut?”, în „Contrapunct”, 1990, nr. 2.
2 Dan C. Mihăilescu, „Legea pieței, nu?”, în „22”, 1990, nr. 11.
3 Petru Cimpoeșu, „Sunt un singuratic”, interviu de Sorin Preda, în „Tineretul liber – Suplimentul literar şi artistic”, 1990, nr 43.
4 Mircea Nedelciu, în „Tineretul liber – Suplimentul literar şi artistic”, 1990, nr. 30.

contenit că am scăpat”[1]. Fenomenul este de altfel global în toată Europa de Est: „Apariția ficțiunii populare occidentale a fost cu siguranță unul dintre rezultatele cele mai șocante ale prăbușirii comunismului pentru scriitorii din Europa de Est. […] Unii [scriitori] au reacționat făcând traduceri și adaptări/ imitații după astfel de scrieri; ultimul tip de opere cunoaște o largă răspândire, dar autorii din această categorie sunt necunoscuți în afara țărilor lor și vor rămâne așa. Alții, precum Alexandra Marinina [autoare de romane polițiste din Rusia] s-au specializat într-un anumit gen și l-au adaptat materialului național propriu, fără să inoveze semnificativ. […] În sfârșit, un grup de autori […] au învățat să exploateze nivelul relative de sofisticare al grupului lor țintă de cititori, producând scrieri care în același timp încorporează genuri ale ficțiunii populare și le atașează un metacomentariu ironic”[2]. Ceea ce nu înseamnă că România comunistă nu cunoscuse literatură de consum originală, alături de cea tradusă. Dimpotrivă, limitarea traducerilor, respectiv a concurenței occidentale făcuse ca genuri precum romanul polițist să se dezvolte considerabil în raport cu tradiția precomunistă. În continuare voi aborda o serie de astfel de genuri, urmărindu-le dinamica după 1989 în raport cu istoria lor anterioară.

Science-fiction

În România, science-fiction-ul are un brevet sovietic, ținând de estetica realist socialistă a anilor ’50 din secolul al XX-lea. Înainte de 1948, încercările autohtone fuseseră anemice. Pot fi citați Victor Anestin, În anul 4000 sau O călătorie la Venus (1899), Henri Stahl, *Un român în lună* (1914), Felix Aderca, *Oraşele scufundate* (1937), dar ei rămân cazuri izolate. Pionierii adevărați ai SF-ului românesc apar în anii ’50, în urma discuțiilor din URSS, produse după Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici (decembrie 1954), privind literatura „pentru copii și tineret” (denominația s-a păstrat până astăzi în interiorul Uniunii Scriitorilor din România, și ea o creație instituțională a comunismului, datând din 1949). De altfel, era inevitabil: realismul socialist, ca și marxismul de origine, era așezat pe baze ştiințific-laice, acordând o mare atenție disciplinelor pozitive precum fizica, astronomia, medicina, care stau de regulă la baza literaturii științifico-fantastice. Introdus cu program și bine susținut oficial,

1 Florin Manolescu, „O sperietoare?”, în „Dilema”, 1993, nr. 4.
2 Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism*, p. 214.

inclusiv printr-o publicație foarte populară în epocă, Colecția „Povestiri ştiințifico-fantastice", SF-ul a fost în anii '50 unul dintre cele mai eficiente motoare de popularizare ştiințifică și de educație ideologică. Autori precum I.M. Ştefan și Radu Nor, autorii primului roman românesc SF din epoca comunistă, *Drum printre aştri* (1954), *adventure* pe suport realist socialist, erau printre vedetele momentului. Anii '60 au dus la o autonomizare relativă a genului în raport cu cerințele ideologice, în sensul trecerii de la o propagandă apăsată la un „umanism" mai puțin rigid, prin autori „scăpați" din anii '50 cu destule compromisuri la activ: Vladimir Colin, Adrian Rogoz (un important animator al genului, dar şi un scriitor onorabil), Sergiu Fărcăşan sau Camil Baciu. În anii '70, genul primește o lovitură prin desființarea la începutul deceniului a Colecției „Povestiri ştiințifico-fantastice", dar va continua să fie susținut editorial, în primul rând prin editura Albatros, destinată cititorilor tineri. Dar perioada cu adevărat profesionistă a genului este cea din anii '80, când apare aşa-zisul Nou Val, avându-l ca înaintemergător pe Mihail Grămescu, al cărui *Aporisticon* apare în 1981. Atunci s-au constituit importante comunități locale de fani și scriitori, care scot numeroase fanzine și participă intens la cenacluri, își împart xeroxuri cu SF-uri occidentale sau cu traduceri de sertar, făcute de traducători legendari ca Ion Doru Brana sau Mihai-Dan Pavelescu după Frank Herbert sau William Gibson. În 1982 apare *Almanah „Anticipația"*, într-un tiraj de 100 000 de exemplare. Mulți dintre autorii anilor '80 aveau formație ştiințifică, fiind absolvenți de Politehnică; competența lor tehnică era superioară diletanților din deceniile anterioare, putând aborda concepte mai sofisticate și mai apropiate de hard-SF.

După căderea comunismului se petrec o serie de acțiuni complementare. Pe de o parte, se produce un *boom* al traducerilor; cea mai importantă colecție este „Nautilus" a Editurii Nemira. Pe de altă parte, SF-ul românesc este declarat mort; după cum se exprimă unul dintre cei mai importanți scriitori de gen din anii '80, Cristian Tudor Popescu, SF-ul românesc „avea substanță atâta timp cât s-a putut constitui ca o modalitate de descărcare, de evaziune a unor mase de tineri, și nu numai, înainte de 1989. El a fost specific unei epoci. Acea epocă a murit. Când a murit, printre multe alte lucruri, Ceaușescu a luat cu el în mormânt și SF-ul românesc"[1]. Însă lucrurile nu stau chiar aşa. Deși cantitativ traducerile (în special din autori anglo-americani clasici) sunt mai importante decât

1 „Cristian Tudor Popescu declară: «Ceaușescu a luat în mormânt și SF-ul românesc», interviu realizat de Viorel Ilișoi, în „Timpul", 1994, nr. 1, preluat în „Jurnalul SF", 1994, nr. 61.

producțiile autorilor români, genul cunoaște o nouă viață. Evenimentul fondator al anilor '90 este apariția publicației „Jurnalul SF"[1] (unde și sunt sancționate polemic afirmațiile lui Popescu), în jurul căreia se coalizează o nouă poetică pornind în principal de la cyberpunk. Echipa de bază care a editat cele 169 de numere a fost compusă din frații Adrian Bănuță (redactor-șef) și Ionuț Bănuță (redactor). Printre colaboratorii constanți s-au numărat Ovidiu Bufnilă, Sebastian A. Corn, Cotizo Draia, Mihail Grămescu, Michael Haulică, Cătălin Ionescu, Dănuț Ivănescu, Ana-Maria Negrilă, Florin Pîtea, Liviu Radu, Don Simon ș.a. Publicația a provocat și întreținut coagularea celei mai importante mișcări în SF-ul românesc postcomunist, unind postmodernismul și cyberpunkul, numită fie „generația '90", fie chiar „generația jesefe". Generației '90 i-a fost dedicat de altfel un întreg număr (50), în care Ionuț Bănuță și Sebastian A. Corn semnează textul „Ragnarök", manifest nu atât postmodern, cât nonlinear-intertextual-joycean, aspirând la polimorfismul/ multifațetarea literaturii digitale, doar preconizate deocamdată în condițiile unei Românii retardate din punctul de vedere al accesului la noile tehnologii. Corn nu a întârziat să ilustreze și ficțional saltul tehnologic caracteristic postmodernității, prin novella *Adrenergic!* (publicată în volum în 2009, dar o primă versiune intrase într-un număr special Sebastian A. Corn din „Jurnalul SF" încă din 1994). Referințele proxime sunt *Ubik* de Philip K. Dick şi, *avant la lettre*, filmul *Matrix* (1999) al fraților Wachowski. Asemenea morților lui Dick, instalați în cuve criogenice unde continuă să ducă o semiviață cu posibilități episodice de reanimare, spațioforii lui Corn sunt şi ei zombi postumani („decăzuți din stadiul uman"), proletari introduşi în cuve subterane şi exploatați ca hardware organic, susținând prin creierele lor rețeaua („reticulosistemul"). Ei furnizează hard-disc şi memorie RAM secvențelor inteligente și vorace ale programelor în baza cărora funcționează rețeaua (e vorba de acei turboskelli „autoconştienți, autonomi", „proteze logice care se interpuneau între oameni și computere"). Tot de factură philipkdickiană este goana bezmetică dintr-un nivel de realitate în altul, printr-o geografie care „se modifică în fiecare minut" şi într-un spațiu care se depliază și repliază ca în vremea marilor descoperiri geografice; printr-o coincidență, eroul e aruncat, la fel ca în *Ubik*, într-o secvență mai veche de timp, în care realitatea de bază se află încă în eboşă. Mai puțin stufos decât celelalte romane ale autorului, acest

1 Editată la București între decembrie 1992 și iunie 1996 de trustul Intact; subtitlul inițial a fost „Primul săptămânal de cultură științifico-fantastică din România", succedat de „Primul săptămânal de science-fiction din România" și de „Săptămânal de cultură science-fiction".

miniroman îşi exploatează mai cinic calitatea de divertisment popular, deşi stilistic nu renunță cu totul la ermetismul obişnuit. Imersiunea conceptuală pretinde cititorului un anume efort intuitiv de acomodare semantică, producând în acelaşi timp un efect de natură poetică familiar de altfel autorilor *cyberpunk* precum William Gibson.

Decorurile unor astfel de scrieri sunt de regulă internaționale sau postnaționale, dar nu exclusiv. Spațiul României figurează în prozele mai multor autori: Liviu Radu, George Lazăr, Marian Truță, Doru Stoica, Cristian M. Teodorescu ș.a. Astfel este depășit un alt complex al SF-ului românesc, „a cărui contradicție esențială și definitorie", potrivit lui Cristian Tudor Popescu, „stătea în imposibilitatea de a scrie un text zguduitor despre tragedia unui astronaut pe nume Vasile – «astronautul Vasile» nu putea să nască decât parodie"[1]. Această „imposibilitate" se manifestase cu precădere de-a lungul anilor '80, fiind sintetizată de motivul „cosmodromului din Slobozia": acesta era o glumă care circula printre SF-iștii optzeciști – reacție la stoparea retehnologizării României prin politica de austeritate a lui Ceaușescu, dar și la protocronismul și naționalismul kitsch ale epocii – și privea, în termeni marxiști, distanța de la cer la pământ dintre baza și suprastructura României – adică dintre felul în care arăta în realitate România și felul în care scriitorii SF erau forțați de meserie să-și imagineze că ar trebui să arate. În anii '50-'70, sefeiștii români, ca toți pionierii unui domeniu, trecuseră printr-o etapă idealistă, în care-și închipuiseră viitorul/ viitorurile României în feluri care astăzi par ilar de naive. Dar, spre deosebire de înaintașii lor, autorii din anii '80 erau mult mai cinici și mult mai dispuși să ia peste picior scenarii de felul „România cucerește Cosmosul". De aici gluma cu „cosmodromul din Slobozia", care placa un orășel trântit în mijlocul Bărăganului cu tehnologie de tip Star Wars. Principalul autor din anii '80 care a valorificat poante de acest fel a fost Ioan Groșan; în *Epopeea spațială 2084* și în *Planeta Mediocrilor*, el lua în râs mai toate clișeele SF-ului socialist – de altfel, aceste scrieri au putut apărea în volum abia după 1989, înainte de această dată fiind publicate doar prin reviste studențești, mai puțin expuse cenzurii. Însă în anii '90, sub efectul îndepărtării de naționalismul festivist și apropierii de tehnologiile postmodernității, specificul național redevine posibil în SF, începând cu volumul colectiv *Motocentauri pe acoperișul lumii* (1995). O piesă reprezentativă pentru filonul inovativ și în același timp nostalgic al acestui fenomen este *Vegetal* (2014), roman

1 Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei".

scris în colaborare de Dănuț Ungureanu și Marian Truță. În decorul rural şi în tematica „agricolă" ale romanului poate fi citit un omagiu adus anilor '50-'60 ai literaturii realist socialiste, care combinaseră atât de caracteristic predilecția pentru însămânțarea pământurilor desțelenite cu predilecția pentru însămânțarea stelelor cu „cele mai avansate idealuri ale omenirii". Cei doi autori, născuți în preajma anului 1960, nu vor fi scăpat necontaminați de o asemenea literatură familiară atât lecturilor recomandate din comunism, cât și lecturilor inerente unor fani SF. Cine împărtăşeşte acest background cultural şi mai ales emoțional (căruia i-ar putea fi adăugate experiențe agricole nu tocmai curente astăzi în mediul urban, precum culesul porumbului) va citi *Vegetal* într-un mod încă și mai participativ. Pe scurt, ideea SF a volumului ține de repertoriul distopiei ecologice: plantele au dobândit o inteligență colectivă mobilizată agresiv împotriva umanității. „Umanitate" e un cuvânt mare, căci în *Vegetal* nu apare, cu o singură excepție, decât o comunitate rurală post-tehnologică, precarizată şi risipită, aflată în luptă împotriva porumbului care izbucneşte din pământ tăind letal carnea și a turtelor de floarea soarelui care-şi scuipă ucigaş semințele. În această lume un tractorist joacă din nou, ca în vremurile bune ale realismului socialist, rolul de erou civilizator, mobilizat împotriva vegetației distructive și îndeplinind sarcina de comunicator-poştaş între comunitățile supraviețuitoare.

Pe suportul unei efervescențe fără egal în celelalte zone din genre, manifestată în cenacluri, reviste (pe hârtie și online), colecții editoriale, întâlniri ș.a.m.d., SF-ul reușește să propună câțiva scriitori ce pot aspira la statut canonic în mainstream: Sebastian A. Corn, Dănuț Ungureanu, Costi Gurgu, Liviu Radu, Michael Haulică, Silviu Genescu ș.a. Majoritatea au o formație științifică (de regulă ingineri, dar și medici, precum Corn) și vin din afara lumii literaturocentrice a absolvenților de Litere care alimentase generația 80, formată în jurul câtorva cenacluri centrale și prezentând o formulă compactă. Deși autorii SF nu sunt izolați de stilistica optzecistă generală (relevante fiind experimentalismul textualist și stilistic, ori fragmentarismul narativ), ei sunt mai apropiați de ideea occidentală de postmodernism prin legătura ombilicală cu literatura de consum anglosaxonă și cu un pachet de idei mult mai actuale tehnologic și cu o mai mare anvergură filosofică decât reprezentanții microrealismului optzecist al anilor '80, care pretindeau că extrag postmodernism dintr-o literatură cu navetiști dexteră stilistic, dar limitată ideatic.

Astfel, un ridicat nivel de sofisticare are masivul roman *Ne vom întoarce în Muribecca* (2014) de Sebastian A. Corn, o sinteză a literaturii autorului[1]. Una dintre temele principale, aceea a virusării cu rădăcini magice a limbajului, apărea și în *Să mă tai cu tăişul bisturiului tău, scrise Josephine* sau în *Vindecătorul*. Componenta mitologică a luptei dintre Vechi şi Bangor poate fi tradusă în limbajul *cyberpunk* al nanotehnologiilor din *Adrenergic!*. Corto Maltese (Corn fiind un fan declarat al lui Hugo Pratt) apăruse ca personaj în romanul *N-a fost giuvaer mai vechi în Pataliputra*, publicat pe blogul scriitorului (http://sebastian-corn.tapirul.net/) în 2008; de fapt, în *Ne vom întoarce în Muribecca* apare un nepot al lui Corto, plus, episodic, Corto însuşi, în câteva evocări oblice ale expediţiilor lui Fawcett. Trebuie adăugat că Hugo Pratt, creatorul lui Maltese, îl omagiase – tot episodic – pe Fawcett, care apare sub numele Eliah Corbett în episodul „Têtes et champignons" din albumul *Toujours un peu plus loin*, având în centru căutarea aceluiaşi fantasmatic Eldorado (Eldorado era de altfel, ca ţel fumegos, o prezenţă recurentă în aventurile lui Corto). Cu mult înainte de asta, exploratorul figurase episodic în *L'Oreille cassée*[2], albumul lui Hergé publicat în „Petit Vingtième" între 1935 şi 1937 (în volum în 1942). Trimiterea la aventurile lui Tintin nu este întâmplătoare: episodul dinspre final din *Ne vom întoarce în Muribecca*, când exploratorii pătrund în tunelele subterane folosind ca portal o statuie uriașă, amintește de *Vol 714 pour Sydney* (1968); de asemenea, sfârșitul romanului lui Corn trimite la soluția de final din același album. Câteva idei, printre care legătura, prin migrarea neatestată a unor paleocivilizaţii de tip Atlantida, dintre Vechiul și Noul continent, au fost preluate din *Cel mai înalt turn din Baabylon*; dar aici intraseră tot pe filiera Hugo Pratt din *Mû*, ultimul album dedicat lui Corto. Și aşa mai departe. În acelaşi timp, *Ne vom întoarce în Muribecca* este cel mai *mainstream* roman al lui Corn. Deşi conţine o doză de fantastic – tema virusării globale a limbajului provocate de războiul dintre Vechi şi Bangor –, cartea are un stil tranzitiv de thriller, o progresie și o focalizare curat „realiste". Personajele de bază sunt o familie de arheologi ruşi care ajung, însoţiţi de fiul adolescent, în jungla amazoniană pentru a face săpături pe urmele lui Fawcett. Acest trio simplu se complică prin urmărirea genealogiilor socio-politico-intelectuale-sentimentale ale fiecăruia – inclusiv prin capitole la persoana întâi,

1 O versiune a pasajului despre *Ne vom întoarce în Muribecca* de Sebastian A. Corn a apărut în Mihai Iovănel, *Roman polițist*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.

2 Intriga este o variație la „Aventura celor șase Napoleoni" de Arthur Conan Doyle.

acordate pe rând perspectivei celor trei personaje (cărora li se adaugă încă unul, un mafiot rus, fostul iubit al Marusiei). De pildă, arheologul Vladimir Perelman vine dintr-o familie evreiască în care bunicul fusese un revoluţionar troţkist secularizat, tatăl devenise un birocrat „cu înalte responsabilităţi" care dăduse în doaga misticismului ortodox, iar fiul (Vladimir Sergheevici) intrase timpuriu în secta planetară a celor obsedaţi/ pasionaţi de colonelul Fawcett. Prin soţia lui, Marusia, specialistă în cântecele medievale de gestă, provenind dintr-o familie boem-dezorganizată, se ajunge atât la promiscuitatea sovietică – foarte colorată la Corn, dând câteva scene antologice – ce decurge din locuirea în comun a unor spaţii mici, cât şi, prin intermediul unui iubit din tinereţe, la mafia rusească postcomunistă și la teorii conspiraţioniste (în conspiraţia Gaia Borealis apare implicat ca eminenţă cenuşie și un anume Jean Patrulesco – un ins cu acest nume a existat, de altfel, în realitate, discipol al unora ca René Guénon și Julius Evola). În fine, François, fiul cel mic al lui Vladimir şi Marusia (cel mare fiind ofiţer pe un submarin atomic, de unde monitorizează scena acțiunii prin satelit), este *gamer*, un campion al reţelelor virtuale, care prin aceasta cooptează în jocul romanului recuzita cyber. Tipul de texturare complexă a acestor genealogii agaţă *en passant*, dar profund, nu doar istoria Rusiei/ URSS-ului din ultimul secol, ci și o bună parte din agenda ideologică a zilei. Discuţii privind trecerea de la comunism la postcomunism, antagonismul dintre comunism şi capitalism, infiltrarea cu ideologii fasciste a elitelor comuniste târzii, dezastrul ecologic din America de Sud, dialectica modernizare-conservare în materie de civilizaţii arhaice, raportul dintre religie și secularizare în comunismul real, ruleta geostrategică – toate acestea au parte în romanul lui Sebastian A. Corn de investigaţii subtile și de dezbateri provocatoare intelectual. Genul *adventure* este dublat de un extraordinar „roman de idei".

De fapt, SF-ul românesc al anilor 1990-2010 (ale cărui baze sunt puse în anii '80) are particularitatea de a nu fi o adevărată cultură populară, deși lucrează cu artefactele acesteia. Îi lipsește în primul rând o piață reală, pe care comunitatea semnificativă de fani nu o poate substitui. SF-ul românesc este mai curând o avangardă literară, prin care formele noi de producție sunt integrate, începând cu calculatoarele și sistemele de operare prezente în prozele lui Cristian Tudor Popescu din anii '80 și terminând cu rețelele cyber complexe și capitaliste din anii '90

imaginate de Sebastian A. Corn în *Adrenergic!*; de altfel, acest rol de avangardă în materie de informație tehnologică îl avusese – e drept că într-o formă literară de regulă primitivă – încă din anii '50-'60, plini de texte cu nave spațiale și cu roboți. Importanța culturală a acestei literaturi a fost recunoscută implicit de Mircea Cărtărescu în *Solenoid*, un omagiu adus științifico-fantasticului prin mixarea convențiilor specifice acestuia (dispozitive *hi-tech*, conspirații planetare cu implicații apocaliptice etc.) cu filonul autobiografic metatextual din trilogia *Orbitor*. Pe de altă parte, nefiind recunoscut și integrat decât prea puțin de *mainstream* și în particular de critica literară[1], SF-ul românesc a ratat în bună parte și acțiunea directă de avangardă, aceasta fiind difuzată foarte parțial prin instanțe secundare cu acces la *mainstream*.

În schița istorică de mai sus se poate verifica legea enunțată de Franco Moretti privind fuziunea în culturile periferice dintre o formă occidentală și un material local[2]. Astfel, în cazul SF-ului, un autor american, Norman Spinrad, pus în situația de a postfața o antologie de povestiri românești, remarca – exagerând poate din politețe – că nu există „nici o urmă de asemănare cu SF-ul american" și că textele românești sunt diferite „la orice nivel, de la firul narativ suprarealist al povestirilor până la realismul magic intens al imagisticii"; „ceea ce veți citi aici", afirma Spinrad, „este mai aproape de spiritul lui Eugen Ionescu decât de Heinlein

1 Vezi studiul de caz al lui Maríano Martín Rodriguez privind integrarea SF-ului în istoriile literare românești din postcomunism – „Cine dictează canonul? Spirit conservator și inovație în istoriografia literară românească din primul deceniu al secolului al XXI-lea. Cazul literaturii științifico-fantastice", în „Viața românească", 2012, nr. 7-8, pp. 117-138. Citez din concluzii (pp. 135-136): „disprețul oficial pe care îl manifestă principalele instituții literare românești față de genul științifico-fantastic, așa cum se desprinde din istoriile literare cele mai cunoscute, nu este doar de neînțeles, ci și dezavantajos. Cum se poate reînnoi istoriografia literară românească, ba chiar canonul, fără a lua în seamă contribuțiile acestui gen, care și-a demonstrat cu vârf și îndesat viabilitatea și potențialul său universalist atât prin producția narativă, ce a avut parte de numeroase traduceri în alte limbi, cât și prin cea critică? Marginalizarea lui, în cadrul canonului românesc, nu este doar inoportună, într-o epocă precum aceasta, încă postmodernă, ci și inadmisibilă sub aspect istoric și științific, dată fiind valoarea lui ușor de demonstrat".

2 „[Î]n culturile de la periferia sistemului literar (ceea ce înseamnă aproape toate culturile, dinăuntrul și din afara Europei), romanul modern a apărut mai întâi nu ca o dezvoltare autonomă, ci ca un compromis între influența asupra formei venind din Occident (de regulă din Franța sau Anglia) și materialele locale" (Franco Moretti, „Conjectures on World Literature", în *Distant Reading*, Verso, London–New York, 2013, p. 50).

sau E.E. Smith”[1]. Remarcile lui Spinrad, pe lângă relevarea unui specific local sub forma suprarealismului, păreau să mai sugereze și o altă direcție – neaderența SF-ului românesc la formula comercială occidentală. Corelație dintre comercial și formule „paraliterare” precum SF-ul este tot o „formă” occidentală, care nu reușește încă să fie transplantată în România din lipsa unei piețe suficient de mari.

Fantasy

Astfel de simptome sunt familiare și fantasy-ului. Cel care l-a patentat în România, s-ar putea spune că prin accident, este Vladimir Colin (1921-1991). *Legendele țării lui Vam* (1961), *Divertisment pentru vrăjitoare* (miniroman inclus în volumul *Capcanele timpului*, 1971: o combinație de *sword & sorcery* și de Gerard Klein, cel din *Seniorii războiului*), *Grifonul lui Ulise* (1976) sunt câteva din titlurile prin care Colin rămâne ca fondator al genului, fiind primul care a creat un specific local. Un alt reprezentant izolat este Iordan Chimet prin *Închide ochii și vei vedea Orașul* (1970). Însă multă vreme în România nu a existat o piață pentru fantasy. Apariția unei traduceri din J.R.R. Tolkien în 1975, *O poveste cu un hobbit* la Editura Ion Creangă (într-o traducere de Catinca Ralea care românizа uniformizant rasele fantastice de origine nordică, anulându-le diversitatea), nu a avut consecințe. Chiar în perioada de boom a anilor ’90, din colecția „Nautilus” a Editurii Nemira foarte puține titluri erau fantasy – în primul rând, câteva romane de Abraham Merritt. Abia în anii 2000, în urma succesului filmelor din seriile *Harry Potter*, după J.K. Rowling, și *Stăpânul inelelor*, după Tolkien (cărțile au fost de asemenea publicate, în traducere), piața românească încearcă să investească în fantasy – un gen deja prea la modă pentru a mai putea fi ignorat. Editura Cartea Românească a promovat ca „primul fantasy istoric românesc” *Apărătorii* de Radu Ciobotea (2005), roman de peste 1 000 de pagini, lipsit de inhibiții, aducându-i în același decor ficțional pe Ştefan cel Mare și pe niște luptători ninja. Abia Editura Polirom reușește să publice, deși nu neapărat ca parte a unei strategii, două titluri fantasy de referință, două capodopere ale literaturii române post-’89: *Fairia* de Radu Pavel Gheo (2004) și *Teodosie cel Mic* de Răzvan Rădulescu (2006). În *Fairia* fuzionează codul *space opera*, cel al basmului și cel al fantasy-ului de serie, într-o cheie ironică

1 *Antologia science-fiction Nemira ’94*, selecție de Romulus Bărbulescu și George Anania cu o prezentare de N. Lee Wood și Norman Spinrad, Editura Nemira, București, 1994, pp. 208-209.

și chiar parodică finalizată totuși într-o notă melancolică, reflectând, în stilul Michael Ende din *Poveste fără sfârșit*, la rolul Poveștii și la alienarea pe care absența ei o produce. Conform unui astfel de aliaj, narațiunea nu este defel inocentă, fiind înscrisă într-un amplu sistem de aluzii culturale: ea prelucrează o serie de surse din bibliografia genului, începând cu *Odiseea* și sfârşind cu basmele româneşti, pe lungimea unui raft în care mai intră clasici precum Edgar Allan Poe, Edgar Rice Burroughs, Stanisław Lem sau cărți de toată mâna de tip *fantasy*, intens popularizate la nivelul recuzitei prin benzi desenate și seriale TV. Astronauții de pe nava spațială Skylark ajung pe planeta Fairia, descinzând în plin basm: ei asistă fără preaviz la spectacolul – disturbant pentru raționalitatea lor *hi-tech* – luptei dintre un dragon vorbitor şi un prinț neînfricat. Radu Pavel Gheo exploatează excelent potențialul comic al impactului dintre cele două tipuri de imaginar – cel pragmatic, realist, al pământenilor, şi cel de tip mitologic al ființelor de pe Fairia. Ulterior, prinşi de ruleta ameţitoare a aventurilor şi a personajelor coborâte din diverse mitologii şi basme (centauri, zâne, prinți și prințese, cavaleri, stânci vorbitoare, iluzii de tot felul etc.), astronauții vor depăși șocul insolitării inițiale, integrându-se ca actori în fizica specială a lumii de pe planetă, cu toate că realitatea întâmplărilor rămâne tot timpul suspectă (rama cărții e dată de rememorarea târzie și necreditabilă a peripețiilor de către fostul comandant al navei Skylark, acum bătrân, în prezența unui robot). *Teodosie cel Mic* este o piesă de bravură stilistică și imaginativă care, cu excepția parțială a romanului Închide ochii și vei vedea Orașul de Iordan Chimet, își găsește cu greu corespondentul în proza românească. Harta romanului suprapune două „geografii": una reală (identificabilă, măcar parțial, la nivel toponimic – București, Filiași) și una fantezistă (Valea Căpercilor, Ottoburg, Ciupercăria etc.). De asemenea, sunt amestecate ecouri ale unei istorii de secol al XIX-lea (societăți secrete precum Frăția) și o atmosferă de tip *fantasy*, Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie, basme românești, *Vântul prin sălcii* de Kenneth Grahame, *După douăzeci de ani* de Alexandre Dumas ș.a. Și personajele sunt reprezentative pentru natura hibridă a ficțiunii: Pisicâinele (întâlnit și la Mircea Ivănescu), Bufnița Kaliopi, Minotaurul Samoil, Fantoma Otilia, Somnul Protector Oliviu. *Teodosie cel Mic* oferă, într-o elegantă și subtilă calibrare a tuturor acestor registre, o metaficțiune postmodernă etalând comploturi și complotiști, tabere polarizate moral (deși răii sunt la fel de simpatici precum eroii pozitivi), uneltiri, evadări spectaculoase, bătălii

finale grandioase, vorbe înțelepte, dragoni, idile telenovelistice, o largă ilustrare a regnurilor biologice (furnici, pești, oameni).

Încă două scrieri de referință îi aparțin lui Sebastian A. Corn. În *Imperiul marelui Graal* (2004), romanul fantasy cel mai complex al autorului, *heroic fantasy* plasat într-o incertă cronologie musulmană, la câteva secole după Harun al Rașid, tehnologia este una laborios alternativă, realitatea – de fapt realitățile – sugerată de narațiune fiind complicată și paradoxală, un adevărat palimpsest ontologic, un text în continuă prefacere sub acțiunea simultană și deloc convergentă a mai multor inginerii plasate în diverse secvențe temporale. *Vindecătorul* (2008), situat în preistorie, urmărește peripețiile lui Krog, un erou civilizator a cărui călătorie în jurul pământului durează, în sistemul lui de referință, doi ani, dar în fapt se consumă, la fel ca în „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte", de-a lungul unei vieți de om (copiii se transformă în luptători în timpul călătoriei; la întoarcere, femeia pe care o dorea în tinerețe este bătrână). Krog este un mut telepat, putând vorbi doar „graiul în cap", și, în același timp, pionul unui Dumnezeu monoteist din negurile începuturilor. Aventurile au inclusiv o componentă lingvistică: voiajul civilizator al lui Krog impune sau accelerează creșterea tulpinilor limbajului, declanșând, pe de altă parte, o serie de forțe de opoziție care duc la spargerea limbii unice. Se remarcă performanța autorului de a construi impresia de creștere în nivel a discursului lui Krog, ale cărui perspectivă și voce articulează romanul.

Editura Tritonic, prin colecția fiction.ro, coordonată de Michael Haulică, a încercat la mijlocul anilor 2000 să deseneze o tentativă mai coerentă de promovare a unor autori români. Aici apare, sub semnătura lui Costi Gurgu, o operă de vârf a fantasy-ului românesc, romanul *Rețetarium* (2006). Scris în prima parte a anilor '90, dar fără a-și fi găsit un editor (accident tipic pentru condițiile precare ale pieței de carte din epocă), romanul este o combinație foarte originală de fantasy și *new weird* cu accente horror, construind cu baza într-un baroc gastronomic sofisticat și obscen conceptul unei lumi bizantine, crude, non-umane, ființând în interiorul unui Leviatan. Arta culinară reglează toate raporturile sociopolitice, toate resorturile morale ale acestei lumi rabelaisiene în cheie SF. Autorul se impusese deja prin volumul *Ciuma de sticlă*, în care povestirea titulară înfățișează înghițirea Bucureștiului de către o civilizație extraterestră; alte titluri sunt *Osânda*, distopia unei Românii fasciste, și *Iertarea*, evanghelia parodică a nașterii unui nou Iisus la Craiova. Gurgu a mai publicat în română, înainte de a se

dedica eforturilor de a se impune ca scriitor de limbă engleză, volumul de povestiri *Cronici de la Capătul Pământului* (2011). *Ciuma de sticlă* este reluată într-o variantă rescrisă, una dintre modificări vizând schimbarea Bucureștiului inițial cu Toronto. Majoritatea textelor din *Cronici...* sunt antologice, atingând nivelul cel mai înalt la care s-a scris SF în România. Gurgu se numără printre cei mai buni autori români de SF/ fantasy care au debutat după 1989. Atuurile sale sunt versatilitatea (pe fondul unei predilecții pentru fantasticul întunecat), tăietura profesionistă anglo-americană a textelor, precum și imaginația profund originală care reușește să asimileze motive românești într-un palimpsest internațional. În scrierile lui se observă nu o dată operațiunea de autohtonizare a motivelor fantasy internaționale (fenomen paralel celui din SF): povestirea „Albastre" imaginează un București fantastic-burlesc cu vampiri și sirene, „Dava zeilor" testează decorul autohton al mitologiei dacice, cu preoți ai lui Zamolxe stăpânind puteri magice, „Sămânță pripită" e, cu toate tușele gotice, o continuare parodică a basmului „Greuceanu", în care eroul suferă de ejaculare precoce.

În același sens, Liviu Radu avea să deschidă prin *Waldemar* (2007) o serie de fantasy autohton, continuată prin volumele *Blocul câș* (2008), *O după-amiază cu bere și zâne* (2009) și *Vânzoleli nocturne* (2012). Combinație de *heroic* și *comic fantasy* în stilul Roger Zelazny din seria *Amber*, *Waldemar* valorifică mitologia românească și internațională a ielelor, pricolicilor ș.a., elaborând lupte fantastice inclusiv în decorul Bucureștiului cunoscut. Liviu Radu va deschide ulterior la Editura Nemira o nouă serie, de această dată *light fantasy*, prin *Armata moliilor* (2012), urmată de *La galop prin piramidă* (2013) și Înfruntarea nemuritorilor (2014). Noua serie este o combinație între *O mie și una de nopți* și *Călătoriile lui Tuff* de George R.R. Martin.

Recent, prin seria BD *Harap Alb continuă*, continuare influențată de Tolkien a poveștii lui Ion Creangă, pe un scenariu de Marian Coman, au fost testate posibilitățile pieței autohtone de a susține un serial de benzi desenate. Nu întâmplător genul ales este fantasy, în lumina notorietății globale de care se bucură în ultimul deceniu. Un *spin-off* al seriei este romanul *Haiganu. Fluviul șoaptelor* (2015) de M. Coman.

În linii mari, fantasy-ul urmează același traseu precum SF-ul (formă globală care-și caută un fond local – cu diferența că ultimul capătă accente mai specifice decât în cazul primului), lovindu-se însă de același impas: lipsa unei piețe suficient de dezvoltate pentru ca acest gen să devină cu adevărat popular.

Policier[1]

Genul detectivist nu are în limba română o istorie strălucită, deși începuturile romanului românesc stau sub influența romanelor senzaționale franțuzești ce valorificau un apetit deschis de *Misterele Parisului* de Eugène Sue (1843). Așa se face că într-un secol al XIX-lea românesc foarte sărac în romane apar titluri precum *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi (1862), *Condamnata* de Emanoil Arghiropol (1868), *Crima din Calea Moșilor* de Teochar Alexi (1887; prim roman de spionaj), *Otrăvitoarea din Giurgiu*, „roman criminal" de Panait Macri (1884), *Din memoriile unui procuror* de N. Rădulescu-Niger (1888), *Dramele Veneției sau pumnalul răzbunător* (1889) și *Clotilda sau crimele unei femei* (1891) de Alexandru I. Alexandrescu. Exceptându-l pe Baronzi, este o literatură submediocră, producând cópii de mântuială ale unor mărfuri importate din Franța. Lipsește nu doar sistemul literar care să permită o performanță decentă, ci mai ales ecoul în conștiința publică al unor instituții moderne care să poată desfășura anchete conform unui codex de legi formalizat, rațional și obiectiv. Poliția se bucură de un rău renume sintetizat de Caragiale în personajul Pristanda: corupt și supus circumstanțelor politice. Or, școala romanului detectivistic din Franța și Anglia se consolidase tocmai sub influența unor sisteme penale fluente[2]. Primul roman polițist francez, *O afacere tenebroasă* (1841), este în aceeași măsură creația lui Balzac și a lui Vidocq, fostul criminal care avea să fondeze sub Napoleon *Sûreté Nationale*, sau a lui Fouché, întemeietorul poliției secrete în timpul Consulatului[3]. Mai surprinzător este că romanul polițist nu se impune în România nici în perioada interbelică, cu atât mai mult cu cât scriitori importanți arată că nu îl disprețuiesc. Liviu Rebreanu cu *Amândoi* (1940), Mihail Sadoveanu cu *Baltagul* (1930) și *Ostrovul Lupilor* (1941), Mateiu Caragiale cu nuvela *Remember* (1924) ori cu romanul neterminat *Sub pecetea tainei*, Victor Eftimiu cu *Kimonoul înstelat* (1932) sau Cezar Petrescu prin *Baletul mecanic* (1931) sunt nume de referință. Literatura de gen pierde însă lupta cu impunerea publică la nivelul literaturii de consum; în epocă, se vând și se scriu cu precădere vieți romanțate și romane sentimental-senzaționale.

1 O versiune a acestui subcapitol a apărut în Mihai Iovănel, *Roman polițist*.
2 Vezi Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris, 2012.
3 Roger Caillois, *Abordări ale imaginarului*, traducere de Nicolae Baltă, Editura Nemira, București, 2001, pp. 202-203.

Perioada de aur a romanului polițist va fi cea comunistă, în care Statul cultivă programatic genul dintr-un motiv evident: suportul culturii de consum asigură o infuzare ideologică eficientă. Romanul polițist efectuează în epocă o serie de operațiuni utile regimului: pozitivează milițienii și securiștii, înfățișându-i în poziții eroice; încurajează delațiunea și xenofobia sau măcar suspiciunea în fața străinilor; rescrie istoria conform ideologiei (de pildă în romanele lui Haralamb Zincă dedicate momentului 23 august 1944); valorifică mitul României ca posesoare de soft uman ultracompetitiv, producând pe bandă rulantă invenții invidiate de toate țările lumii. Bine implementat editorial şi lipsit de concurență reală cu literatura de afară, policierul autohton (numit în derâdere şi *miliție*r) atinge tiraje considerabile. Funcționează mai multe colecții specializate, în care sporadic apar și titluri traduse: „Cutezătorii" la Editura Tineretului, „Aventura" la Editura Albatros, „Scorpionul" la Editura Dacia, „Sfinx" la Editura Militară, „Fantomas" la Editura Junimea. Pentru o comparare a ofertei, exista o sigură colecție dedicată literaturii polițiste internaționale, „Enigma", la Editura Univers; multe titluri vin însă din URSS, Germania de Est, Cehoslovacia sau Polonia. O anumită penetrare a structurilor polițiste în literatura canonică s-a produs în cărți de Nicolae Breban (*Animale bolnave*) sau Marin Preda (*Cel mai iubit dintre pământeni*), fără însă ca genul în sine să ajungă vreun moment să fie luat în serios de scriitorii *mainstream* ori de critici. Spre deosebire de SF, gen care între 1948-1989 şi-a structurat un sistem mai solid, care a supraviețuit căderii comunismului, romanul polițist a trecut după 1989 printr-un proces de lichidare. Dacă SF-ul era legat de o recuzită care putea eluda localul tipizat socio-ideologic, romanul polițist era mult prea dependent de personajele sale, milițieni şi securişti – printre cele mai antipatizate figuri ale regimului. Între puținii autori (re)editați în postcomunism se numără cu precădere aceia ai căror detectivi erau ziariști (cazul George Arion) sau ai căror eroi erau de fapt antieroi (Rodica Ojog-Brașoveanu); însă chiar și pentru aceștia capacitatea de a se autoedita (Arion) s-a dovedit decisivă pentru supraviețuire/ reproducere.

Thriller

Tratarea separată a categoriei „thriller" poate fi discutabilă, întrucât sub această etichetă pot intra atât romane SF, cât și policier-uri, romane de spionaj, erotice ș.a.m.d. Ceea ce particularizează thrillerul este ritmul său, calitatea de *page-turner* programat să nu poată fi lăsat din mână. Tocmai

fiindcă nu se întreține din utilizarea unor mitologii tematice strict recognoscibile de comunități locale de fani, precum romanul polițist sau științifico-fantastic, ci doar din calitatea de *entertainment*, thrillerul este mai dependent de o piață de carte structurată. Până în 1990, această piață a fost asigurată de autori ai unor romane de spionaj precum Haralamb Zincă, Horia Tecuceanu, Rodica Ojog-Brașoveanu, Chiril Tricolici ș.a., scutiți, prin protecționismul programului de traduceri, de concurența profesioniștilor occidentali ai genului. Însă în postcomunism valul de traduceri a zdrobit încercările de supraviețuire a scriitorilor de felul celor amintiți, cu excepția Rodicăi Ojog-Brașoveanu.

Principalul autor de thrillere după 1989 este Pavel Coruț, un fost ofițer de contrainformații. Coruț debutează ca autor prin romanul *Quinta spartă* (1992), vândut, potrivit autorului, într-un „tiraj mai mare de 310 000 de exemplare", ce deschide seria *Octogonul* în care vor apărea până în prezent peste 100 de volume. Romanele lui Coruț se bazează pe o combinație specifică între recuzita literaturii de spionaj și a literaturii science-fiction, împănată eficient cu teorii ale conspirației implicând Securitatea[1] și continuările ei postcomuniste (mai bine zis cele ficționalizate sub numele de Octogon, și nu Serviciul Român de Informații, despre care scriitorul are păreri mai curând negative[2]). Dacă în primele volume din serie aparențele realismului sunt păstrate relativ (deşi superspionul român Petre Varain, eroul lui Coruț, deține puteri parapsihologice a căror verosimilitate este cvasi-nulă), ulterior *Octogonul* va evolua către dinamica unui meci galactic având România drept agent activ de partea forței binelui. Evoluția de la un conspiraționism planetar la unul galactic poate fi observată în dilatarea referențială a termenului de „bubuli", prin care Coruț identifică agenții răului. *Quinta spartă* dădea explicația

1 Un pasaj caracteristic pentru versiunea lui Coruț asupra Securității din perioada 1962-1989, structurată în antiteză cu Securitatea „kominternistă" din primul deceniu și jumătate de comunism: „[după 1962] Securitatea nu mai reprima; de asta avea grijă partidul, imensul aparat de propagandă, mass media total aservită, carieriștii, slugarnicii, codoșii, oportuniștii. În aparatul informativ își făcuse loc inteligența românească, spiritul românesc, ideea de dreptate, legalitate și adevăr. Securistul român nu mai semăna deloc cu pitecantropul kominternist, nu purta bâtă, nici pistol, nu bătea, nu urla, nu impunea. El convingea, cel mai adesea prin puterea spiritului și justețea unor cauze. Acest lucru a înspăimântat serviciile secrete adverse: aderența teribilă pe care o căpătase serviciul secret în rândurile populației" (Pavel Coruț, *Quinta spartă*, ediția a II-a, Editura Gemenii, Bucureşti, 1992, p. 126). Antiteza, evident, privește și presupusa diferență dintre spiritul sovietic al primei Securități (văzută negativ) și cel curat românesc al celei de-a doua Securități (văzută ca fenomen cvasi-renascentist).

2 La Coruț, Octogonul este un serviciu românesc secret de informații diferit de Securitate și SRI.

„bubuli = scorpioni = sionişti", în linie cu conspiraționismul antisemit cultivat în structurile vechii Securități și contaminat cu fantasme *evergreen* privind natura iudaică a ocultei financiare. Ulterior însă, seria Octogonul va depăşi această identificare, făcând din bubuli agenți planetari ai antiromânismului, respectiv ai răului. Evoluția poate fi motivată şi de epuizarea repertoriului de „dezvăluiri" privind revoluția din decembrie 1989, care fac obiectul primelor volume, urmată de căutarea unui filon mai senzaționalist. Formula tipică a romanelor lui Coruț lipeşte o primă secvență ficțională de tip *adventure*, avându-l ca erou pe spionul Petre Varain, de o secvență finală aşa-zicând „nonficțională", avându-l ca erou pe însuşi Coruț, pozând în investigator al realității imediate (de la revoluția română până la ascensiunea ISIS). La 84 de volume după *Quinta spartă*, în *Stăpânii din umbră* (2008) Petre Varain și-a pierdut soția și copilul, uciși de „sionişti", s-a recăsătorit, dar are și un copil cu o extraterestră din misiunea extraterestră care supraveghează Pământul, condusă de Zamolxe (căruia membrii Octogonului i se adresează cu „domnule comandant") și ascunsă în Carpați (cu implicația că România are relații „sus"). Varain însuși, supus unor mutații prin tehnologia extraterestră, a devenit pe jumătate un *alien*. Octogonul este în topul serviciilor secrete globale (având acces inclusiv la tehnologia extraterestră amintită, care-i permite câștigarea a miliarde de dolari). Cu toate acestea, România, deși are de partea sa forțe extraterestre, rămâne „la fundul grămezii" (o contradicție pe care Coruț nu o poate explica altfel decât dând periodic vina pe prostia oamenilor simpli). Totuși, structura socială se conservă intactă, iar membrii Octogonului rămân aceiași – comandantul Cremene, lipoveanul bețiv și afemeiat Bălaiul, geniul tehnologic Orozan (un omolog *low budget* al lui Q din *James Bond*). Rasismul (inclusiv antisemitismul) și clișeele etnice continuă să fie la mare preț. Schema narativă se păstrează în toate volumele: Varain și membrii Octogonului pleacă într-o misiune – de căutare a unui artefact sau a unei informații, de vânare a unei organizații oculte (masoni, ISIS, Oculta retrogradă etc.) –, finalizată cu succes maxim. Variază doar informațiile istorice de *background*; cel mai recent volum, *Viitorul creator* (2016), se referă la Brexit și la candidatura lui Donald Trump la președinția SUA[1]. Cu tot succesul de public

1 Două cuvinte despre umorul involuntar abundent. Deși Varain poate trece, la propriu, prin stânci, se poate teleporta, își poate anihila telepatic dușmanii („pizmașii") și poate vedea viitorul, el nu se poate abține de la fumat. Infiltrat cu trudă într-o bază masonică secretă, păzită de agenți înarmați până în dinți, Varain iese din dulapul în care se ascunsese și merge pe terasă ca să tragă o țigară. Sau: după ce recuperează un cristal extraterestru care are proprietatea de a-l întineri pe cel care-l

(mult declinant totuşi în ultimul deceniu), Coruț nu are mulți succesori sau imitatori care să fi încercat să-i reproducă succesul. O explicație stă în slaba reprezentare autohtonă a genului thriller pe piața românească postcomunistă; acesta nu a reuşit să se nască după 1989, sufocat de concurența traducerilor. Printre puținele exemple pozitive de thrillere românești ce pot fi citate se numără Adrian Onciu; romanul său *Cercul Kagan* (2007), care exploatează teme de actualitate precum terorismul sau ecologismul, oferă un model autohton relativ performant prin reproducerea unei rețete occidentale (însă cu material local minim, astfel încât romanul pare tradus). Alături de Pavel Coruț (căruia îi este însă mult superior), Eugen Ovidiu Chirovici este principalul reprezentant în materie de literatură de consum în România postcomunistă. A abordat o paletă largă genuri: pe lângă literatura nonficțională senzaționalistă din *Misterele istoriei. Religie, politică, bani* (2005), a abordat romanul de acțiune în *Masacrul* și în *Comando pentru general* (1991), romanul comic în *La broasca leșinată. Balada unui pierde-vară* și *Suflete la preț redus* (ambele din 2007), *policier*-ul parodic în *Cine a ucis-o pe Nora Jones?* (2011), *hard boiled* de tip Raymond Chandler în *Voodoo* (2010), literatura conspiraționistă în *Labyrinth.com* (2009), romanul istoric-medieval de tip Umberto Eco în *A doua moarte* (2006), horror à la Stephen King în *Pulbere neagră* (2010) și *Sanitarium. Locul în care nimic nu este ce pare a fi* (2012). Exceptând *La broasca leșinată. Balada unui pierde-vară* și *Suflete la preț redus*, cărțile par traduse dintr-un autor occidental: decorurile şi personajele sunt internaționale, fără nici un substrat românesc, iar calitatea este perfect onorabilă într-un context global, fără a suferi de amatorismul caracteristic puținilor autori autohtoni ce abordează genul. Aceste clonări cvasiperfecte în gama unor nișe paraliterare occidentale semnalează, pe lângă versatilitatea omologabilă a lui Chirovici, atât o încercare a câmpului literar românesc de a contracara concurența traducerilor din spațiul anglo-american prin reproducerea lor autohtonă, cât și drama aceluiași câmp literar de a beneficia de o piață de desfacere atât de îngustă încât conceptul „literatură de consum" nu reușește să fie performant comercial, eșuând în zona experimentelor metaliterare. De altfel, Chirovici a devenit subiect în *The Guardian*, întrucât a reuşit să vândă un thriller scris în engleză pe o sumă

atinge jumătate de oră, Varain – care până atunci beneficiase netulburat de tehnologie E.T. – se adresează cititorilor: „Vă întrebați de ce nu visez să folosesc ocazia pentru a mă întineri barem cu vreo zece-cincisprezece ani? Pentru că, în sufletul meu, am rămas un țăran, amicii mei. Manipulările astea genetice mi se par contrare legii firii" (Pavel Coruț, *Stăpânii din umbră*, Editura Ștefan, București, 2008, p.160).

estimată la șapte cifre; romanul, *Cartea oglinzilor,* a apărut la începutul lui 2017, fiind în curs de traducere în mai multe limbi. Un alt titlu relevant este *Biblia pierdută*, romanul debutantului Igor Bergler (2015). La o primă vedere este una dintre sutele de clone ale romanului *Codul lui Da Vinci* de Dan Brown (inclusiv grafica copertei are reminiscențe din acea zonă): un secret secular îngropat adânc, conspirație planetară, indicii ascunse în diverse artefacte, asasini misterioşi și eficienți, turism cultural, un cuplu util narativ ş.a.m.d. Însă, dincolo de partea agreabilă că Bergler oferă thrillerului său o componentă românească prin motivul Vlad Ţepeş-Dracula, cartea se dovedeşte mult mai inteligentă și mai palpitantă decât ar fi părut în urma unei „nelecturi avizate", oferind în paralel cu rețeta o deconstrucție a ei.

Capitolul 5. Mituri

Mituri compensative. Teorii ale conspirației

Because something is happening here
But you don't know what it is
Bob Dylan, „Ballad of a Thin Man"

De-a lungul perioadei comuniste, în ficțiunea românească au funcționat două tipuri principale de conspirații[1]. Prima dintre ele privea contextul zilei de 23 august 1944, când România a întors armele împotriva aliatului său de până atunci, Germania nazistă; istoriografia comunistă a instrumentat ulterior acest eveniment drept o dispută dialectică între comuniștii ilegaliști și fasciștii care dețineau puterea, iar o serie de scriitori l-au ficționalizat, de regulă în romane de spionaj[2]. Al doilea tip de conspirații, înscris chiar în Constituție[3], ținea

1 Originea conspirațiilor ca topos modern e localizată în romantism, după cum a arătat Carl Schmitt în lucrarea sa clasică *Romantismul politic* (1919).

2 Caracteristice sunt romanele lui Haralamb Zincă din seria deschisă prin *Şi a fost ora „H"* (1971).

3 Potrivit *Constituției Republicii Populare Române 1952*, „Republica Populară Română este un stat al oamenilor muncii de la oraşe şi sate. Republica Populară Română a luat naştere ca urmare a victoriei istorice a Uniunii Sovietice asupra fascismului german şi a eliberării României de către glorioasa Armată Sovietică, eliberare care a dat putința poporului muncitor, în frunte cu clasă muncitoare condusă de Partidul Comunist, să doboare dictatura fascistă, să nimicească puterea claselor exploatatoare şi să făurească statul de democrație Populară, care corespunde pe deplin intereselor şi năzuințelor maselor populare din România. Astfel s-au putut încununa cu o victorie istorică lupta de secole dusă de poporul muncitor român pentru libertate şi independența națională, luptele eroice

de instrumentarea ficțională a reacțiunii împotriva ordinii socialiste; această reacțiune putea fi interpretată de actori diverși, de la țăranii bogați numiți chiaburi la spioni occidentali care continuau să sosească în România pentru a-i fura secretele (sau cel puțin aceasta este impresia pe care o lasă mediocra, dar abundenta literatură polițistă și de spionaj publicată între 1948 și 1989). Însă după căderea comunismului, pe scena publică românească irump o nouă serie de conspirații. Fie că sunt prezentate ca ficțiuni ori ca nonficțiuni, fie că privesc revoluția română ori vreun complot evreiesc-masonic pentru stăpânirea lumii sau pentru stoparea României din afirmarea ei globală[1], fie că implică extratereștri (așa-numiții „reptilieni", de pildă[2]) sau doar simpli pământeni, aceste conspirații postcomuniste[3] intră într-un model care depășește cu mult în complexitate (sau măcar în diversitate) modelul conspirationist comunist. Pentru a înțelege acest fenomen pot fi avansate două explicații de bază. În primul rând, sfârșitul cenzurii comuniste a permis resurecția bruscă a unor resurse ocultate sau apariția altora noi. Existase în România o lungă tradiție antisemită, reprimată în mare parte sub comunism, care acum era recuperată în mare grabă. De asemenea exista încă din secolul al XIX-lea tradiția dacologică fondată în bazele ei doctrinare de Nicolae Densușianu (opera principală a acestuia, *Dacia preistorică*, a fost publicată totuși abia în 1913; ea fusese recuperată parțial de protocroniști în atmosfera din ce în ce mai naționalistă a anilor '70, dar în contextul postcomunist apărea încă și mai întărită[4]). A doua explicație privește seria de evenimente neexplicate din istoria României, începând cu recenta revoluție anticomunistă din decembrie 1989 – evenimentul fondator al postcomunismului, cu atât mai obscur cu cât fusese un eveniment mediatic cu difuzare și receptare globală[5]. La două decenii şi jumătate după momentul decembrie

ale clasei muncitoare aliată cu țărănimea muncitoare pentru doborârea regimului capitalisto-moşieresc şi scuturarea jugului imperialist".

1 După cum memorabil afirmă un roman de Pavel Coruț, întâlnirea de la Malta dintre Bush și Gorbaciov are loc pentru că pe americani „îi deranjează faptul că România a devenit membră supleantă a Consiliului de Securitate [al ONU]" (vezi Pavel Coruț, *Quinta spartă*, p. 63).

2 Mihaela Grancea, „Cu MISA în anticamera iadului", în „Cultura", 2006, nr. 50.

3 Pentru o repertoriere minuțioasă şi analitică, vezi lucrarea de referință a lui George Voicu *Zeii cei răi. Cultura conspirației în România postcomunistă*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

4 Vezi Dan Alexe, *Dacopatia şi alte rătăciri românești*, Editura Humanitas, București, 2015.

5 Vezi Konrad Petrovszky, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.

1989 nu există încă o teorie standard a fenomenului; eterogenitatea bibliografiei este perplexantă[1].

Pentru a structura acest amalgam de conspirații, un prim operator util este distincția lui Luc Boltanski între conspirații „reale" și „imaginare"[2]. Primele operează cu surse factuale, regăsibile într-o enciclopedie reală (de pildă, asasinarea lui JFK, deși a inspirat ficțiuni conspiraționiste extrem de complexe – a se vedea bunăoară filmul lui Oliver Stone din 1991 –, conține în esență fapte ce pot fi găsite în orice manual de istorie), în timp ce ultimele pot fi descrise ca narațiuni ale căror referințe tind să fie fantastice, intruvabile în vocabularul care ne aproximează realitatea obiectivă. Dar, după cum observă chiar Boltanski, dincolo de cazurile extreme (conspirația Watergate *vs* misterul Roswell), între cele două categorii este dificil de instaurat o linie limpede de demarcație. Dificultatea crește în cazuri specifice literaturii, de pildă în proza postmodernă, care folosește de obicei material conspiraționist într-un sens ambiguu, de multe ori ironic și metatextual. De aceea, este mai utilă distincția între conspirații (într-o accepție genuină) și metaconspirații (presupunând un uz ironic și chiar deconstructivist). Fără îndoială că nici o astfel de diferențiere nu este perfectă, întrucât pune problema intenționalității textului sau autorului, iar aceasta poate fi în destule cazuri opacă. Un exemplu în acest sens îl oferă chiar opera nu foarte sofisticată a lui Pavel Coruț. Desigur, nu este dificil de încadrat literatura lui Coruț în filonul vechiului conspiraționism tracolog și antisemit; această filieră este însă complicată de Coruț în volumul autobiografic *Soarta mea* (2015), unde declară că adevărata lui vocație e literatura motivațională prin care să educe poporul român și că SF-urile de spionaj ar fi doar un compromis prin care poate să-și vândă cărțile motivaționale (de altfel, primele sunt pline de sfaturi privind creșterea copiilor, creșterea pomilor, creșterea creativității, creșterea afacerilor etc.). Alt exemplu este romanul lui George Arion *Fortăreața nebunilor* (2011), care reactivează în decor postcomunist figura detectivului Andrei Mladin, cu care Arion capitalizase un oarecare succes de stimă în anii '80. Este încercată o variantă de thriller conspiraționist în care unul dintre fire merge până în vremea lui M. Eminescu, cooptat *via* teoriilor triviale ale complotului împotriva

1 O foarte utilă trecere în revistă a întinsei bibliografii privind revoluția din decembrie 1989 a realizat Ruxandra Cesereanu în volumul *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*, ediția a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

2 Vezi Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, pp. 279-282.

poetului. Asamblarea componentelor cade însă în comicul involuntar al filmelor de duzină. Eminescu mai este personajul unui roman, de această dată metaconspiraționist, semnat de Florina Ilis, *Viețile paralele* (2012), în care Securitatea comunistă îl prelucrează informatic pe poet prin intermediul călătoriilor în timp.

Diferența dintre conspiraționism și metaconspiraționism marchează de regulă granița dintre literatura de consum și *mainstream*. În literatura română conspirațiile apar cu precădere în literatura *mainstream*, și nu în *genre*. Influența occidentală s-a produs mai curând prin autori canonici ca Thomas Pynchon și Don De Lillo, care au marcat scriitori de prim raft precum Cărtărescu, decât la nivelul literaturii de consum *via* diverse thrillere vestice, cauza fiind lipsa unei nișe consistente de thrillere în România care să funcționeze ca receptacul (Coruț, Chirovici, Onciu rămân exemple periferice). În *mainstream* însă un număr considerabil de scrieri sunt legate de toposul conspiraționist. Cazul cel mai important este trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu, compusă din romanele *Aripa stângă* (1996), *Corpul* (2002) și *Aripa dreaptă* (2007), în a cărui compoziție, propulsată narativ de o macronarațiune conspiraționistă, fuzionează solipsismul metanarativ, romantismul și metafizica simultan biblică și modernist-mallarmeană a Cărții. Cu un an înainte de publicarea volumului întâi din trilogia *Orbitor*, primul roman pentru voga occidentală a conspirațiilor îi aparține lui Alexandru Ecovoiu – *Saludos* (1995), unde sunt identificabile elementele tematice şi de construcție ce alcătuiesc marca autorului: distopii, naratori necreditabili prin care sunt disimulați autori încapsulați în stil Matrioşka, teoria conspirației, oculte planetare, textualism, speculări ale relației dintre text și realitate: textul care se transformă în realitate, realitatea care se transformă în text, textul care se amestecă până la indistinct cu realitatea. *Saludos* funcționează în baza a doi naratori-personaje; cel dintâi, un fotograf, îl întâlneşte la Paris pe Sey Mondy, unul dintre ultimii supraviețuitori ai concursului Tardif-Globe-Trotter, ale cărui reguli le inversează pe acelea din *Testamentul unui excentric* de Jules Verne: câştigător este cel care ajunge nu primul după ce a ocolit Pământul, ci ultimul. Sey se transformă în Şeherazada unor „întâmplări extraordinare", care constituie „substanța" romanului şi care îl poartă pe ascultător din Franța şi Spania până în Statele Unite, Mexic, Brazilia, pampa chiliană, India ş.a. Sfârşitul rupe narațiunea lui Mondy și introduce o conspirație planetară, „Rațiuni Superioare", ce ar fi urmărit „edificarea societății perfecte" prin impunerea unui „sistem educațional perfect", într-o limbă unică, mo (de la „mondial"), cu ajutorul a 12 apostoli/

scenariști: „Custodele spunea că tot ceea ce nu au reușit pitagoreicii, templierii, rosacrucienii sau francmasoneria, va reuși noua mișcare! [...] Lumea a deprins îndeletniciri nefolositoare. Obiceiuri urâte, Totul va fi RE-EDUCARE!”[1]. Sistemul politic trimite la scrieri de Borges sau Robert Silverberg (ori, pentru spațiul românesc, la schița „Loser” de Cristian Ionescu): „Vor fi desființate granițele, va fi un singur stat: Statul Unitar. Condus de un Consiliu Mondial. Toți locuitorii, miliarde, vor figura în Banca Generală de Date; oricare dintre ei poate să ajungă în forul suprem. Indicat de mașină, fiindcă oamenii nu sunt capabili să-și aleagă conducătorii potriviți”[2]. Fără să fie o deturnare senzaționalistă a traseului anterior al romanului, apariția „Rațiunilor Superioare” finalizează de fapt o construcție minuțioasă şi subtilă, în care diferențele dintre ficțiunea lui Sey şi realitatea în care o performează încep să se şteargă. Natura Ocultei este de altfel sibilinică, fiind disputată între mai multe variante: fie o simplă proiecție schizofrenică a minții fotografului-ascultător, stimulată de călătoriile extraordinare ale lui Sey, fie o distorsiune introdusă în realitate de puterea poveştilor lui Sey, fie o realitate de aceeaşi factură cu aceea a celor doi naratori (ambii, oricum, necreditabili). Sfârșitul pare să instituie în orice caz un fel de solipsism de tipul celui cărtărescian: „văd tot mai mulți indivizi care seamănă cu mine. Și ei își dau seama de asta, pentru că mă privesc mirați. Vizibil incomodați de faptul că îi fixez cu o atenție de care ei, la rândul lor, nu sunt în stare, fiindcă doar îmi seamănă, nefiind, însă, identici mie în perseverență și-n scopuri. Într-o zi, am să le dovedesc impostura. Durerile de cap, tot mai dese și mai insuportabile, tot de la ei mi se trag. E un fel de deochi, pornit din neghioaba lor uimire, când se zăresc în mine. Habar nu au că toată lumea începe să semene cu ei. CU MINE! Chiar și Sey – Magirus nefiind decât o umbră – va fi după chipul și asemănarea MEA! Simt în mine ceva demiurgic! Voi fi Custodele! Mâine pornesc spre Defileu!”[3]. Cărțile de mai târziu ale lui Ecovoiu vor relua rețeta conspiraționismului, cu rezultate variabile, dar inferioare lui *Saludos*. *Stațiunea* (1997) este o distopie metatextuală pe tema puterii. *Sigma* (2002) explorează o conspirație biblică (Iisus ar fi avut un frate geamăn care îi preluase rolul după crucificare și moarte). Tema puterii, prezentă în toate cărțile lui Ecovoiu, reapare în romanul *Ordinea* (2005) în sensul imanent al politicului. Filip, care şi-a ratat prin alcoolism toate marile însuşiri cu care fusese dăruit, se reactivează în preajma vârstei hristice ca ideolog al Ordinii

1 Alexandru Ecovoiu, *Saludos*, EST, București, 1995, p. 106.
2 Alexandru Ecovoiu, *Saludos*, p. 112.
3 Alexandru Ecovoiu, *Saludos*, p. 139.

pe care vrea să o impună unei societăți măcinate, slabe, dezorganizate şi corupte. Şi aici pot fi inventariate, pe rând, personajul autodidactului (Filip ca politician), tema distopiei (totalitarismul pe care îl proiectează acelaşi Filip) şi a Ocultei (numită de această dată „Comitetul"), amestecul de lumi şi identități narative. Filip imaginează țara Virto – de la virtual < *virtus*, sau anagramă pentru „vitro" – care ar urma să se substituie lumii reale. Cartea e mai mult un „roman-eseu", cum îi spune Ion Simuț, blocat în stadiul unor nesfârşite discuții între personaje în jurul unor chestiuni precum ordinea, libertatea, dictatura, drepturile omului. Părțile de roman cu cheie au fost poate influențate de ficțiunile lui Ioan Petru Culianu despre „Jormania"[1]. Dacă acestea din urmă erau rele literar, dar relevante speculativ, la Ecovoiu şi nivelul „discuțiilor" este inferior, stabilizat la zona filosofiei de Cişmigiu. În rarele ocazii când iese din eseu, romanul e cu totul pueril (Filip îşi pregăteşte lovitura de stat arătându-se frecvent în parcarea de lângă Parlament, pentru a intra astfel în conştiința politicienilor).

Tot în *mainstream*, un alt utilizator al metaconspiraționismului este Daniel Bănulescu în romanele *Te pup în fund, Conducător iubit!* (1994), *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti* (1998), *Cel mai bun roman al tuturor timpurilor* (2008) (conform planului publicat în cel de-al doilea volum, urmau să facă parte din ciclul *Armaghedon. Bătălia de la Armaghedon*, „un ansamblu de, probabil, şapte romane"; ulterior, seria va fi rebotezată fie *Trilogia Danielissima*, fie „clanul de romane *Am văzut, lucrând, degetul lui Dumnezeu*", iar primele două volume au fost sau urmează să fie rescrise, dimensiunile și titlurile anunțate ale ciclului variind întruna). Ele valorifică ironic ideile protocroniste ale excepționalismului românesc, care după 1989 căpătaseră deja o versiune ficțională „serioasă" în romanele de spionaj ale lui Pavel Coruț. România e, aşadar, un punct nodal pe harta lumii, întrucât în *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti* însuşi Satan (numit și Ho diábolos sau has-Satan) descinde în Capitală pentru a putea meşteri cheia care desferecă Adâncul în care, după Cartea Apocalipsei, diavolul stă întemnițat timp de o mie de ani, fiind dezlegat doar pentru puțină vreme. Pe urmele celor şapte „regi" – fiecare posesorul unei calități paranormale – diavolul e ghidat de taximetristul Genel, interlop cu stagii de puşcărie a cărui gură spurcată oferă pagini din argoul cel mai colorat şi mai ingenios. Voiajul funambulesc trece prin cotloane de mahala, prin casa unei vrăjitoare amorezate de Mircea Eliade (care, în formă spectrală,

1 Vezi Ioan Petru Culianu, „Intervenția zorabilor în Jormania" și „Jormania liberă", în *Păcatul împotriva spiritului*, Editura Nemira, București, 1999, pp. 17-37.

o posedă împreună cu satirul Genel), prin trecutul interbelic în care acționa un soi de Jack Spintecătorul autohton, prin spitalele psihiatrice, prin bârlogurile marilor spărgători şi, nu în ultimul rând, pe la cenaclul Universitas al lui Cristian Popescu şi... Daniel Bănulescu. Bucureştiul e cel din ultima perioadă a regimului comunist, acțiunea fiind plasată în aprilie 1988. Coordonatele lui fuseseră fixate în primul volum al seriei, *Te pup în fund, Conducător iubit!*, construit în jurul a două personaje antagonice: Iarba Fiarelor, spărgător a cărui mână vrăjită desface orice lacăt, și Nicolae Ceauşescu. Acesta din urmă este proiectat, în răspăr ironic față de clişeul dictatorului primitiv şi prost, ca un caracter arahnid-machiavelic de o mare inteligență disimulată – de pildă, pretinde că e bâlbâit –, care trage și controlează toate firele, inclusiv pe cele ale contradictaturii. Ceauşescu se apropie aşadar de Stalin, contemporanul lui Mihail Bulgakov, al cărui roman *Maestrul şi Margareta* e modelul cel mai evident al lui Bănulescu. Intertextualitatea luxuriantă a cărților lui include sute de ecouri şi trimiteri către toate cotloanele literaturii române. Romanele, în special *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti*, sunt informe și digresive, putând trece drept povestiri în ramă ținute laolaltă de personajul lui has-Satan. Ele arată ca proza unui poet care aruncă prea multă culoare și adesea uită să fie convergent. În plus, se ratează identificarea acelui ton just care să calibreze și să dea cheia întregii construcții (deși, seria nefiind nefinalizată – inclusiv prin caracterul *in progress* al volumelor deja publicate –, produsul final este dificil de anticipat). Publicat la zece ani după *Cei şapte regi...* și mai bine optimizat stilistic ori arhitectural, *Cel mai bun roman al tuturor timpurilor*, care continuă peripețiile pe cele două fronturi principale (Iarba Fiarelor și Nicolae Ceaușescu), plătește totuși preț fanării conceptului și epuizării efectului de noutate. În rest, se reține în special episoadele cu Iarba Fiarelor, periplurile acestui revoluționar interlop care a jurat să-l omoare pe Ceaușescu și care străbate medii pitorești (morga, casa unei vrăjitoare, locuința unor adventişti, subteranele Bucureştiului etc.).

De asemenea, în masivul roman *Trandafirul tăcerii depline* al lui George Cușnarencu (1999), dedicat, ca și volumul al treilea din *Orbitor*, revoluției române din decembrie 1989[1], numeroase ingrediente de th-

1 Pentru o analiză comparativă a romanului revoluției din decembrie 1989, cu un studiu de caz extins asupra volumului al treilea din *Orbitor*, vezi Roxana Andreea Ghiță, *Poetica şi poietica Revoluției de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România şi din Germania*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, Bucureşti, 2013. Pentru o repertoriere utilă, vezi şi Alex Goldiş, „Ficțiune vs non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură", în „Cultura", 2015, nr. 30.

riller asezonează formula hibrid postmodernistă specifică autorului, amestecând parabola, satira, șarja, microrealismul, fantasticul. Subiectul valorifică acel metaconspiraționism baroc familiar cititorilor lui Thomas Pynchon; de altfel, vocea naratorului (subiectiv sau obiectiv, după caz) este ironică, stufoasă, divagantă, eseistică într-o manieră ce ar putea fi caracterizată de asemenea ca pynchonescă, deși într-o versiune minoră, întrucât prezența unui tezism eseistic insuficient integrat sau abstractizat dăunează finalmente construcției. Pe scurt, un agent CIA trimis în 1989 în România pentru a organiza căderea regimului Ceaușescu este deturnat de la coordonatele misiunii sale prin cooptarea într-o lojă masonică – având, cu unele diferențe specifice, același obiectiv – condusă de generalul de Securitate Timoftei Trandafir. Romanul aspiră să ficționalizeze, uneori într-un travesti foarte transparent, o mare cantitate de informație sociopolitică privind ultimul deceniu comunist. Alte romane care valorifică conspiraționist aportul unor servicii secrete – de fapt chiar al Securității române – în orchestrarea revoluției sunt cele semnate de Mihai Sin, *Quo vadis, Domine* (1993), în care Securitatea pregătește în 1988 revoluția din 1989, și de Mirela Roznoveanu, *Viața pe fugă* (1998), care urmărește rolul Securității atât înainte de decembrie 1989, cât și după (mineriada din iunie 1990). Un fost autor de romane circumstanțiale în comunism, Francisc Munteanu, lansează prompt un roman, *Cont secret* (1993), despre conturile secrete din străinătate ale lui Ceaușescu și despre rolul Securității în afacere. Oricum, „imaginea Securității l-a preocupat, chiar obsedat, în anumite cazuri, pe scriitorul român, el neputând să se detașeze, totuși, de chiar mitul pe care însuși aparatul de represiune l-a răspândit [...]: Securitatea ca societate ocultă, atotputernică, manipulatoare a conștiinței colective și individuale”[1].

Un alt exemplu din *mainstream* este *Derapaj* (2006) de Ion Manolescu, punând în mișcare un complot care mobilizează istoria planetară. Dintre franjele acestuia pot fi enumerate: un aparat misterios, ținând de nanotehnologie, la care Camil Petrescu (presupusul său posesor) s-ar fi referit într-un exemplar unic al *Patului lui Procust* (filonul steampunk); ghildele malefice, subterane ale Blocatarilor, Anticarilor, Bloteriei etc., plus rețeaua Globalmind, implicată în manipularea și traficarea amintirilor (filonul conspiraționist, șarjat sarcastic pe ample secvențe); un exemplar unic al revistei „Pif”, conținând o informație ce ar putea

1 Ruxandra Cesereanu, „Imaginea Securității în literatura română în comunism și postcomunism – încercare de sinteză”, p. 172.

descâlci cabala universală în care Alexandru Robe se trezeşte târât (filonul detectivist-paranoid); pasaje secrete în Facultatea de Litere (filonul gotic); mesaje ultracriptate care circulă în rețelele de computere, un cowboy de consolă, extras parcă din textele lui William Gibson sau Neal Stephenson (filonul cyberpunk); un atentat prin care Ceauşescu ar fi urmărit eliminarea lui Maurer, „cârtiță" a francezilor – ingeniosul canal de transmitere a informațiilor fiind aceeaşi obsedantă revistă „Pif" (filonul thrillerului politic).

Ca întindere și complexitate, ciclul *Cei o sută* de Gheorghe Schwartz nu are concurență în literatura română. Deschis prin *Anabasis* (1988), este continuat cu *Ecce homo* (1993), *Oul de aur* (1998), *Mâna albă* (2000), *Vara rece* (2004), *Axa lumii* (2005), *Culoarul templier* (2008), *Secretul Florența* (2010), *Diavolul argintiu* (2011), *Bastonul contelui* (2012) și finalizat prin *Agnus Dei* (2013). Seria îşi propune să urmărească o sută de generații succesive începând cu căderea Babilonului sub ocupație persană. Fondatorul enormei cronici de familie (care, ca arc cronologic, își găsește unul dintre puținii termeni de referință în *Les Mystères du peuple (1849-1857)*, romanul-fluviu întins pe aproape două milenii al lui Eugène Sue) vine din *no man's land*-ul mitului, fiind adus de fluviu, asemenea lui Moise, într-un coş de paie. Succesorii lui vor părăsi Babilonul, mutându-se după zonele în care se face istorie şi stabilindu-se pe rând în Atena, Macedonia, Alexandria, Roma, Constantinopol, apoi în Florența, Hanovra, Londra, Milano, dar răzbătând și până în Dacia sau în Moldova din vremea lui Petru Mușat. În această odisee, de-a lungul căreia sunt însoțiți de evreul rătăcitor Ţipor, se vor apropia sau îndepărta ciclic de trinomul putere-cunoaştere-lege, influențând prin circumstanțe de regulă apocrife istoria cunoscută. Societățile secrete – temă firească într-o ficțiune având ca obiect istoria secretă a lumii – reprezintă de altfel o componentă esențială. Astfel, al patrulea roman e construit pe motivul confreriei secrete Mâna Albă, care evoluează dinspre o finalitate pur interlopă către o aspirație umanist-spirituală. Literatura inițierii din *Creanga de aur* a lui Mihail Sadoveanu – un Decheneu apare de altfel în capitolul privind Dacia din timpul războaielor cu Traian – serveşte ca referință proximă, ca și simbolistica masonică din romanele lui Eugen Uricaru. În al șaptelea volum apar cavalerii templieri, în altul rozicrucienii – agenți în mod curent ai unei enorme cantități de paraliteratură.

Acestor exemple de metaconspiraționism le pot fi adăugate altele, nu în ultimul rând Petru Cimpoeşu cu importantele romane *Povestea*

Marelui Brigand (2000) și *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (2006), și Ion Iovan cu *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum şi indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan* (2008). Acesta din urmă este un jurnal apocrif, întins din ianuarie 1935 până în ianuarie 1936, care „restituie" jurnalul pierdut al lui Mateiu I. Caragiale cu o asemenea abilitate stilistică și în recondiționarea plastografică a epocii, încât a putut trece în ochii unor critici drept original. Indiciile de falsificare sunt totuși numeroase, nu în ultimul rând intertextualitățile cu scrierile lui I.L. Caragiale, ale cărui personaje și situații apar la Iovan ca personaje și situații din jurnalul autorului lui *Remember*. O inconsistență (sau un alt indiciu de falsificare) ar fi detaliul că jurnalul original a fost scris în franceză, în timp ce apocrifa lui Iovan valorifică intens aspectele idiomatice ale limbii române. Cartea este un adevărat roman, preluând factologia, tabieturile, maniile și manierismele de stil ale lui Caragiale-fiul și înscenând în baza lor un spectacol minuțios mobilat, trecând de la (ne)plăcerile și suspiciunile domestice (incursiuni la domeniu, dificultățile cu Marica, dispariția unui motan) până la adnotări culinare, pasaje criptate à la Edgar Allan Poe din *Cărăbușul de aur*, excursuri heraldice, refractări malițios colorate ale vieții literare, aventuri erotice și afaceri conspiraționiste (Mateiu ar fi fost implicat într-un complot vizând realizarea unei uniuni româno–maghiare).

Metaconspiraționismul din proza românească este nu o dată metafizic, precum în trilogia *Orbitor*, fără însă ca acesta să dea tonul. Un contraexemplu este oferit de relația dintre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu, care, beneficiind de reputația intelectuală globală a celor doi, precum şi de anumiți parametri de factură senzațională (fascismul de tinerețe al lui Eliade, asasinarea neelucidată a lui Culianu), a inspirat câteva romane care alcătuiesc un „microsistem, dacă nu chiar un subgen" în interiorul căruia cei doi s-au transformat în „autentici topoi literari"[1]: după publicarea în Italia, respectiv în SUA a două romane – Claudio Gatti, *Il presagio. Un thriller esoterico* (1996), Saul Bellow, *Ravelstein* (2000) –, în România au apărut: Cezar Pricop, *Patria de carton (Moartea lui I.P. Culianu)* (2005), Norman Manea, *Vizuina* (2009), Caius Dobrescu, *Minoic* (2011). Un alt exemplu de metaconspiraționism nemetafizic și politic apare în romanul *Combinația* de Dan Sociu (2012), o încercare de distopie în care

1 Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu", în „Transilvania", 2014, nr. 12, p. 9.

taximetriştrii bucureşteni dintr-un viitor proxim se organizează într-o grupare anti-roma. În cheie SF, tema fusese tratată de Voicu Bugariu în trilogia formată din romanele *Zeul apatiei* (1998), *Animalul de beton* (1999) și *Visul lui Stephen King* (2002), anticipație satirică extrapolând un viitor din 2058 în care România a devenit Rominia, Imperiul țiganilor, având capitala la Bukry. Pe lângă exersarea din plin a mecanismelor specifice romanului de consum, rolul principal îl joacă aici nivelul lingvistic, în care autorul șarjează temerile curente privind „stricarea" limbii prin import argotic sau anglofon, supralicitând cu inventivitate în cheie obscenă. Specularea – nu foarte *politically correct* – unei clișeistici etnice oferă, într-un mod controversat, sarea și piperul acestor romane a căror formulă e dată de amestecul dintre escatologie și scatologie.

Noul protocronism

Nu cred că pot aceste ieși din mintea ta.
Ovidiu, *Ponticele*[1]

Can't believe these things would ever fade from your mind.
Bob Dylan, „Spirit On The Water"

Transformarea naționalistă a comunismului românesc de-a lungul ultimelor sale două decenii aduce cu sine tendința de a recupera, în compusul fantasmatic de comunism și naționalism, întreaga istorie cunoscută de pe teritoriul României. A rămas faimos (și caracteristic) tabloul lui Dan Hatmanu din anii '80 în care Ștefan cel Mare scoate brațul dintr-un tablou votiv pentru a ciocni un pahar cu Nicolae Ceaușescu. În istoria acestei recuperări, un rol bazal l-a avut reinserarea dacilor și a tracilor, exploatați masiv de naționalismele precomuniste. În special sub umbrela protocronismului au apărut o seamă de tracomani. O legitimare perversă le oferise acestora capitolul despre „specificul național" care încheiase *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a lui G. Călinescu. Scrisă de pe poziții manifest compensative care trebuiau să arate, într-un context politic extrem de defavorabil statului român, că avem o mare literatură, comparabilă cu a culturilor centrale, *Istoria...* ea cultivase în mai multe generații ulterioare proporții fanteziste ale

1 Ovidiu, *Ponticele*, traducere de Teodor Naum, în *Opere*, Editura Gunivas, Chișinău, 2001, p. 963.

fondului daco-getic. Totuși, *mainstream*-ul cultural relativ autonom al ultimelor două decenii comuniste nu permisese integrarea unor fantezii de acest tip, lăsându-le să joace un rol marginal, în pofida presiunii care venea dinspre sistemul politic; această presiune, inițiată din anii '60, îmbogățise cinemaul cu filme ca *Dacii* (1966), *Columna* (1968) și *Burebista* (1980), producții ce (re)inventau și glorificau trecutul traco-dac, integrat „epopeii naționale". Totuși, tracomania unui Ion Gheorghe fusese de-a lungul anilor '70-'80 mai curând o anomalie abia tolerată în canonul literar. Nici tabăra protocronistă de la „Luceafărul" nu îi acordase poetului întregul credit intelectual pe care acesta și l-ar fi dorit (dovadă că în memoriile din 2013 se răfuiește cu aceștia pentru că nu l-ar fi înțeles). E vorba în primul rând de proza pseudoarheologică din volumele de eseuri *Cultul Zburătorului. Opiniile autorului despre lumea miturilor autohtone* (1974), în care sunt valorificate delirant pietre adunate de prin munți şi prezentate ca vestigii culturale arhaice, *Cogaioanele, munții marilor pontifi* (2004), *Eponimatele eternității în tăbliţele de plumb* (2007), dar şi placheta *Scripturile* (1983), hermeneutică tocmită în versuri pe seama unor monede dacice după următoarea logică: „Mai întâi am fotografiat un număr de monede din cartea lui Constantin Preda – *Monezile geto-dacilor* [...]. Am obținut pe această cale un soi de tablete în care am sesizat suite imagistice riguroase, precum și combinații de litere greceşti, latineşti şi de rune aşa-zise gotice, alcătuind cuvinte. Am mai sesizat că la rândul lor, suitele imagistice sunt ele însele compuse din litere și semne alfabetice, alcătuind un soi de pictograme, ideograme. Acestea când sunt dublate cu ajutorul unei oglinzi, se combină în ansamble picturale dând la iveală chipuri şi grupuri de fiare şi animale, de bărbați și femei, precum se pot recunoaşte de asemenea tot felul de obiecte [...]. Revelându-se acest veritabil muzeu de semne, nume şi desene am început un fel de inventariere a lor, descriind amănunțit un număr de 20-30 de monede privite dinspre toate cele patru puncte cardinale. Am obținut câteva sute de pagini: o carte de documentare într-o lume pe care aş putea-o numi necunoscută"[1]. „Am fost întrebat adesea, cu sinceră nedumerire, cum de se obține atâta text din câteva semne"[2], mărturisea poetul apoi în memorii, punând candid degetul pe unul dintre numeroasele puncte nevralgice ale delirului său hermeneutic. Nemulțumit de tergiversările și lipsa de ecou de care descoperirile sale „ştiințifice" aveau parte în sistemul

1 Ion Gheorghe, *Scripturile*, Editura Eminescu, 1983.
2 Ion Gheorghe, *Deochiul Gorgonei*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013, p. 294.

socialist, Ion Gheorghe avea să-i scrie o scrisoare de protest lui Nicolae Ceauşescu, în care-şi expune sistemul: „Cu ani în urmă am descoperit de dealul Istrița, între Monteoru şi Pietroasele, deci în plină platformă arheologică, un număr impresionant de statuete de betoane arhaice, *scrise*. [...] Cercetând eu terenul din care am extras statuetele în chestiune, am descoperit nu mai puțin de trei necropole, şi-un adevărat oraş al morților, cu pavimente şi cu aliniamente şi construcții megalitice, cu multă ceramică dinainte de Cucuteni – cu inscripții pe care eu le-am descifrat şi din care am aflat *limba latină cea dintâi pe care au vorbit-o şi-au scris-o geții, dacii, tracii*. [...] Am descoperit, tovarăşe Ceauşescu, scrierile arhaice și codurile lor, pe-aceste pietre, şi-am scos un număr mare de fapte mitologice și filosofice de interes uriaş, am descoperit mai apoi *cheile* culturii strămoşilor noştri, o sistemă de lucru de tehnică matematică fără de care toate inscripțiile alor noştri au fost citite greceşte fals, denaturat”[1].

În postcomunism este adâncită diferența în perceperea tracomaniei dintre *mainstream*-ul cultural/ academic și diverse excentricități locale – sprijinul pentru acestea din urmă fiind lăsat acum în seama unor surse de regulă private, precum acelea care au pus bazele organizației Dacia Revival International Society, inițiată de medicul (emigrat în SUA în 1977) Napoleon Săvescu. (Astfel de surse private fuseseră active chiar și în perioada comunistă, prin Iosif Constantin Drăgan, un bogat om de afaceri occidental, fost legionar, care refăcuse câteva contacte în România comunistă.)

La un nivel relevant artistic, tracismul se va dovedi totuși util la nivelul unei avangarde, reprezentate de autorii science-fiction din cenaclul ploieștean Quo Vadis adunați în jurul publicației „Jurnalul SF”: volumul colectiv seminal *Motocentauri pe acoperișul lumii* (1995) propune o ucronie pe tema unui Imperiu Trac evoluând de la statul centralizat al lui Burebista către colonii inelare în jurul Pământului în secolul al XXIII-lea, eliminând pe parcurs creștinismul ca religie importantă și obliterând istoria cunoscută către un triumfalism tracocentric. În cadrul acestei cronologii sunt inserate o serie de texte, narative sau avangardist-nelineare, subsumate în linii mari mișcării cyberpunk cultivate în „Jurnalul SF”. Spre deosebire de metaficțiunile science-fiction sau istorice semnate de Ioan Groșan în anii ’80-’90 – *Planeta mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (1992) –, *Motocentauri...* nu este un volum parodic. Mai mult, având un caracter asumat de manifest artistic

1 Ion Gheorghe, *Deochiul Gorgonei*, pp. 319-320.

care arată o cale de evoluție în afara realismului *mainstream* postcomunist, tema tracică nu este inocentă: ea instigă la o valorificare originală a istoriei autohtone, care să producă o diferență specifică în raport cu simplele posibilități mimetice oferite de cyberpunkul anglosaxon.

Operațiunea de revizitare a originilor traco-daco-romane continuă, pe filieră artistică, de regulă în cadrul unor metaficțiuni mai mult sau mai puțin postmoderne, cărora le asigură ingrediente precum conspiraționismul, fabulația paranoică și ironia. Gheorghe Schwartz, de exemplu, folosește itemi ai tracomaniei de-a lungul ciclului *Cei o sută*. Marin Mincu, de asemenea, utilizează figura exilului lui Ovidiu la Tomis – exploatată și de Vintilă Horia în *Dumnezeu s-a născut în exil* (1960) – pentru a oferi fața unui personaj faimos global (poetul latin) câtorva dintre marotele sale textualiste; nu este întâmplător că *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu* (ediția italiană originală 1998, ediția românească 2005), al doilea său roman publicat în Italia (și scris direct în italiană), alege un astfel de personaj după ce primul recursese la Dracula în aceleași scopuri.

Pe de altă parte, în sfere marginale ale discursului cultural postcomunist continuă să existe, chiar într-o formă amplificată față de perioada comunistă, o clasă a tracologilor nerespectabili intelectual[1]. Se organizează congrese ale dacologilor, se editează reviste și cărți. Potrivit lui Mihail Diaconescu, autorul lucrărilor *Istoria literaturii daco-romane* (1999) și *Antologie de literatură dacoromană. Texte comentate* (2016), unde anexează literaturii române, sub conceptul de autori „străromâni" sau „protoromâni", scriitori precum Ovidiu, „[p]uține opere în istoria umanității sunt atât de importante precum unele creații realizate în epoca literară dacoromană. Faptul că au contribuit activ și, în unele cazuri, în mod decisiv la formarea profilului spiritual al poporului român, al întregului continent european și al lumii creștine în general demonstrează din perspectiva universalității excepționala importantă a acestor opere literare"[2]. Prin simplul fapt că a fost exilat la Tomis, Ovidiu devine „strămoșul" direct al autorilor români moderni: „Ovidiu este primul poet care a evocat liric peisajul țării noastre. El este strămoșul literar al unor autori

1 Există totuși cazuri când tracomania capătă aparențe de respectabilitate – cum se întâmplă cu bizarul *Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică* (Alcor Edimpex, București, 2008) de un anume dr. Mihai Vinereanu, prezentat cu o prefață favorabilă de Constantin Frâncu, șeful Catedrei de Limba Română şi Lingvistică generală din cadrul Facultății de Litere a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

2 Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură dacoromană. Texte comentate*, Casa de Producție și Editură Corifeu, București, 2016, p. 11.

ca Alecsandri, Eminescu, Blaga, Arghezi, Crainic, Gyr, Voiculescu, Pillat, Cotruș sau I. Barbu, care în pasteluri de o mare varietate tematică au interpretat relația indestructibilă și de o inepuizabilă complexitate dintre sufletul nostru, pururi însetat de frumos, și locurile unde trăim”[1]. În linia protocronismelor lui Nicolae Densușianu – exploatate ironic și de Marin Mincu în romanele sale cu Dracula și Ovidiu –, Diaconescu crede că „poporul român este unul dintre cele mai vechi neamuri creștine din lume. Creștinismul său este preroman și preoccidental, manifestându-se de-a lungul istoriei noastre din ultimele două milenii ca o imensă forță spirituală în acțiune”[2]. Odată cu creșterea rolului internetului din anii 2000, corelată entropic cu scăderea influenței educației centralizate, dacomania capătă o asemenea amploare încât Dan Alexe, în lucrarea *Dacopatia și alte rătăciri româneşti* (2015), găsește *online* o amplă bază documentară.

Mituri transnaționale. Dracula

Deși de import în România, motivul vampirului Dracula poate fi considerat unul dintre miturile naționale, având în raport cu celelalte o multiplă „bizarerie”: pe de o parte este un mit global – poate fi recunoscut și conectat cu România/ Transilvania dacă nu pe întreg globul, măcar pe o suprafață considerabilă a lui; pe de altă parte, traseul său genetic a avut doar foarte incidental contacte cu bazinul național „românesc”. Rețeaua mitului Dracula integrează, desigur, și câteva referințe autohtone (poveștile horror medievale avându-l ca personaj pe Vlad Țepeș și difuzate atât în zona central europeană germanofonă, cât și în spațiul rusesc[3]), „Zburătorul” (1844) lui Heliade-Rădulescu[4], anumite elemente geografice „orientale” mai mult sau mai puțin fanteziste[5], culese de ici

1 Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură dacoromană*, pp. 38-39.

2 Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură dacoromană*, p. 12.

3 Reproduse în Matei Cazacu, *Dracula*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 383-439.

4 Matei Cazacu amintește că fiicele lui Heliade, Eufrosina și Virgilia, ar fi jucat un anumit rol de „informatori” pentru Marie Nizet, autoarea romanului *Le Capitaine Vampire (nouvelle roumaine)* (1879), care l-ar fi inspirat direct pe irlandezul Bram Stoker atunci când a conceput *Dracula* (1897) (Matei Cazacu, *Dracula*, pp. 331-332).

5 Vezi în primul rând Matthew Gibson, *Dracula and the Eastern Question. British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York, 2006.

și de colo, dar, fundamental, personajul/ mitul lui Dracula este creația literaturii gotice de limbă engleză și în particular a lui Bram Stoker (cel mai influent autor care s-a oprit asupra vampirilor)[1]. Pe scurt, motivul vampirului Dracula este un mit transnațional, relevant imagologic nu atât pentru privirea noastră autoreflexivă, cât pentru privirea celorlalți asupra noastră. Fundamental, notorietatea și coordonatele mitului Dracula țin de arta de consum (de la romanul lui Stoker la cinematograf – de fapt romanul inițial nu a avut aproape nici un succes, cinematograful i-a dat impulsul inițial și ulterior i-a susținut circulația în spațiul global, prin reecranizări și readaptări succesive, începând cu capodopera lui F.W. Murnau din 1922, *Nosferatu*[2]). În fine, imprimarea lui asupra materiei cultural-identitare românești s-a făcut nu în sensul unei cronologii clasice, dinspre prezent spre viitor, ci invers, dinspre prezent către trecut: succesul său în „fabrica universalului"[3] anglo-americană a declanșat o misiune în trecut, o dublă arheologie. În primul rând, mitul a căpătat *post factum* o relevanță metaforic-descriptivă în ceea ce privește istoria României. Dracula a devenit astfel un conector între personaje și momente izolate precum Vlad Țepeș și Nicolae Ceaușescu, inventând – pentru a umple spațiul factologic și metodologic dintre ele – o întreagă ficțiune istoriografică destinată să explice istoria României printr-un soi de ereditate vampirească. Două exemple: Denis Buican, *Avatarurile lui Dracula. De la Vlad Țepeș la Stalin și Ceaușescu* (publicată întâi în Franța în 1991, tradusă în 1993; Buican, emigrat din România, este un istoric al darwinismului, căruia i-a dedicat mai multe lucrări de popularizare, dar cu atât mai relevantă este această carte, dedicată, *nota bene*, următorilor: „...tatălui meu Dumitru Peligrad, ucis în închisoare în România stalinizată, ...înaintașilor noștri Basarabi, ...lui Zamolxis"[4]); *Răstălmăcirea lui Țepeș* de Mihai Ungheanu (1992), apărută inițial înainte de 1990, în *Almanahul „Luceafărul"*, o încercare de a arăta că nu Vlad Țepeș este modelul lui Dra-

1 Cea mai bună antologie a textelor care au stat la baza documentării pentru *Dracula* este volumul lui Clive Leatherdale, *The Origins of Dracula. The Background to Bram Stoker's Gothic Masterpiece*, William Kimber, London, 1987.

2 David J Skal, *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, Norton, New York, 1990; John Edgar Browning, Caroline Joan (Kay) Picart, *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*, with a foreword by Dacre Stoker and an afterword by Ian Holt, McFarland & Company, North Carolina–London, 2010.

3 Vezi Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Curtea Veche Publishing, București, 2007, pp. 163-207.

4 Denis Buican, *Dracula și avatarurile sale. De la Vlad Țepeș la Stalin și la Ceaușescu*, traducere de Camil-Alexandru Pârvu, Editura Scripta, București, 1993, p. 4.

cula, ci contesa Elisabeta Báthory; Ungheanu confecționează din această partidă dintre Țepeș și Báthory un meci România–Ungaria în care românii sunt buni, omenoși, civilizați, iar maghiarii niște bestii setoase de sânge, cruzi, neprincipiali etc. În al doilea rând, scriitorii români sunt provocați să investigheze în trecutul național ruinele și semnele care să le permită să acceadă în corpusul interpretativ global avându-l ca obiect pe Dracula[1].

În continuare, am să mă opresc asupra a două serii de cărți care arată felul cum a evoluat în literatura română motivul vampiric, asociindu-le două moduri diferite ale scriitorilor români/ de origine română de a se raporta, prin Dracula, la spațiul național și la spațiul global. Prima serie este compusă din două nuvele lungi: Cezar Petrescu, *Aranca, știma lacurilor* (1927) și Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* (1936). Cele două texte sunt foarte asemănătoare, ceea ce, în afară de explicația cea mai la îndemână, aceea că Eliade s-ar fi inspirat din Cezar Petrescu, comportă o interpretare mult mai relevantă. Dincolo de considerabilul lor caracter erotic (Eliade a fost chiar acuzat de pornografie, ceea ce nu e chiar neașteptat din moment ce romanul său cuprinde scene de pedofilie și necrofilie), ambele nuvele au un puternic caracter politic. În *Aranca*, plasată într-un ținut mlăștinos din Transilvania, la câțiva ani după Unirea din decembrie 1918, personajul principal este familia Kemeny, cu o ereditate tulbure. „Această familie Kemeny dura de la începuturile Ungariei feudale”[2], spune Cezar Petrescu. Dispariția în mlaștini a ulti-

1 Dar nu doar ei. Descendent al unei vechi familii boierești autohtone, Neagu Djuvara reprezintă un caz oarecum pitoresc prin faptul că intră în relație cu Dracula atât ca istoric, calitate în care scrie cartea pentru adolescenți *De la Vlad Țepeș la Dracula Vampirul* (2002), cât și ca urmaș al său, inclusiv în sensul unor fantezii politice la temă: „din punct de vedere psihologic, semăn mai mult cu Vlad Ţepeş decât cu cei doi din care mă trag. Dacă aş fi la putere, aş fi un adevărat Vlad Ţepeş. Că nu mai pot să-i trag în țeapă, asta e clar, dar aş înfunda puşcăriile cu toți aceia care au furat. Ar trebui să clădim o puşcărie nouă, imensă, nu ştiu unde, atât de mulți aş băga înăuntru. Aş înlocui țeapa pentru că nu mai pot s-o folosesc...” (George Rădulescu, interviu cu Neagu Djuvara în „Adevărul”, 15 februarie 2012). Un alt istoric și urmaș al lui Dracula este Radu R. Florescu (1925-2014), care se înrudea de asemenea cu Vlad Țepeș printr-o soră și un frate vitreg ai domnitorului. După căderea comunismului, fiii lui Florescu vor investi în România; ei aveau să introducă în România moda panourilor stradale („neștiind că fiii mei dețineau panourile publicitare, am comentat odată cât de enervante erau reclamele cu Kent presărate de-a lungul frumoasei și împăduritei văi a Prahovei”), ei aveau să înființeze, în parteneriat cu firma-mamă, divizia românească Saatchi & Saatchi etc. (Radu R. Florescu, Matei Cazacu, *Sânge din sângele lui Dracula. Saga boierilor Floreşti*, traducere de Carmen Ion, ediție îngrijită, prefață și postfață de Matei Cazacu, Editura Corint, București, 2016). Iată că, într-un anumit sens chiar foarte literal, și urmașii lui Dracula fac publicitate României.

2 Cezar Petrescu, *Omul din vis. Nuvele și povestiri*, Editura Minerva, București, 1989, p. 464.

mei descendente, Aranca, se produce într-un moment simbolic politic, imediat după Unire, în 1919. Este fără îndoială o alegorie politică a moștenirii etnopolitice pe care România Mare, un cocktail multietnic și cu granițe instabile, trebuia să o gestioneze. Textul lui Eliade se raportează la alt moment politic paradigmatic, răscoala de la 1907, în cursul căreia ar fi fost ucisă boieroaica Christina. Dacă la Cezar Petrescu caracterul politic ține de paradigma națională, la Eliade el implică socialul – e vorba de moștenirea inechității sociale care, nerezolvată, bântuia România interbelică. Ceea ce este important în cazul acestor asemănări este referința lor românească. România interbelică avea, cu toate problemele ei, o monedă culturală suficient de puternică pentru a-i permite nu atât importarea unor motive ca Dracula, cât recrearea lor în spațiul național în vederea unei piețe interne.

Al doilea set de cărți se compune din trei titluri: Marin Mincu, *Jurnalul lui Dracula* (1992), Andrei Codrescu, *Contesa sângeroasă* (1995) și Igor Bergler, *Biblia pierdută* (2015). Cărțile prezintă, în ciuda diferențelor (primele două titluri țin de *mainstream*, iar cel de-al treilea este un thriller clonat după thrillerele occidentale de tip Dan Brown) o conexiune puternică: au fost scrise pentru export. Mincu a scris *Jurnalul* direct în italiană, Codrescu a scris *Contesa sângeroasă* în engleză, iar Igor Bergler a scris *Biblia pierdută* în română, dar cu o postfață a traducătoarei în engleză (cartea a fost tradusă înainte de a fi publicată în română și în mod limpede a fost gândită pentru o piață occidentală). Literatura română n-a făcut „decât" să-l (re)importe pe Dracula, așa cum, în calitatea sa de periferie culturală, a făcut adesea în raport cu culturile centrale europene. Ulterior însă motivul inițial literar al lui Dracula a devenit un brand de țară pentru România. De aceea apare ca firească încercarea dinspre spațiul literar românesc de reexportare a lui Dracula către spațiul literar global, Dracula fiind instrumentat ca vector de notorietate. (Lui Andrei Codrescu, plecat foarte tânăr din România în SUA, Dracula i-a inspirat o operațiune identitară mai amplă, mergând până la asumarea unei über-românități – vezi pseudonimul Codrescu, derivat din *nomen odiosus* Corneliu Zelea Codreanu, și poza potențată de o mustață fioroasă care aducea cu mustățile plimbate de Christopher Lee prin filmele cu Dracula.) Spre deosebire de primul set de cărți (Petrescu și Eliade), cel de-al doilea vorbește de un spațiu global competitiv în care modelul statului național a fost lăsat în urmă, iar notorietatea internă nu mai este suficientă.

Capitolul 6. Local și global

Beyond the horizon, at the end of the game
Bob Dylan, „Beyond the Horizon"

Conectivitatea globală

La ieșirea din proiectul comunist România privește cu speranță către Europa, din care simte că face parte[1]. Integrarea culturală este însă un proces la fel de dificil precum integrarea sociopolitică. Cantitatea discuțiilor

1 Vezi Mircea Cărtărescu, „«...escu»" (text publicat inițial în „Frankfurter Rundschau" în 1997, la deschiderea Târgului de carte din Leipzig, și preluat ulterior în „Lettre internationale", ediția românească), în *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2004, p. 203: „Doar a zecea parte dintre poeții români au scris o poezie comandată de regim. În rest, poezia a fost la fel de liberă ca și în Occident, în ciuda cenzurii. Suprarealism, neo-avangarde, postmodernism – nimic din experiențele firești din «lumea civilizată» nu au fost «altfel» la noi. Cea mai bună proză românească din ultimele două decenii este profund influențată de postmodernii americani: Barth, Pynchon, Coover. În cei mai negri ani ai dictaturii lui Ceaușescu cercurile literare studențești produceau o extraordinară literatură *underground*, liberă de orice constrângere. Nici un vers și nici o frază din scrierile mele de până în 1989 nu le-aș fi scris altfel în Germania de Vest sau în Statele Unite. Proiectele mele literare au continuat netulburat și după căderea comunismului. Din punctul meu de vedere, prin urmare, nu sunt adevărate frumoasele fraze pe care le auzi adesea la unii intelectuali mai vârstnici «comunismul a fost un pustiu cultural», «toți suntem vinovați», «încă purtăm germenii comunismului în noi» etc. Poate că ei cred asta. Dar generația mea s-a născut liberă și limbajul ei a fost de la început limbajul Occidentului. Tocmai acest limbaj (pe care-l împărtășesc și mulți dintre autorii mai vârstnici) este, azi, bunul nostru comun cel mai de preț, al tău, drag cititor al acestor rânduri, și al meu. Nu *diferența*, ci *asemănările* dintre noi mi se par importante. După ce vom cădea de acord asupra lor, vom avea timp să vorbim și despre diferențe" (p. 203).

de după 1989 privind „europenitatea literaturii române" trădează un complex, având ca manifestări corelate obsesia de a nu fi „doar" balcanici sau nu suficient de europeni, dar și dezinteresul pentru vecinii prea „periferici" de felul Ungariei[1] sau Bulgariei. Imperativul transferării acestei obsesii într-o formă reală reprezintă unul dintre punctele de rezistență care traversează întregul câmp cultural postcomunist, de la naționaliștii primitivi[2] până la elita intelectuală proeuropenistă. Spectrul variază între vechi complexe de inferioritate (cunoscutul fatalism al autoderiziunii semicoloniale) și la fel de vechi complexe de superioritate (în special provenind din zona protocronist-naționalistă, dar nu numai – Constantin Noica lansase deja în anii '80 expresia „Germania untului", prin care înțelegea depreciativ Occidentul materialist, opus României în care, după Noica, se putea face cu adevărat cultură[3]). Însă poate fi observată și o mai constructivă lipsă de complexe, manifestată – uneori fie și la modul utopic – prin diferite strategii de străpungere a pieței globale. Aici pot fi distinse două poziții: cea categorială, care își reprezintă – cumva pe linia interbelică – globalizarea culturală a României ca valoare colectivă; și cea individuală, care gân-

1 „Nu prea am răbdare să mai citesc unguri. Îi cam înțeleg şi pe occidentali că e greu să fii interesat de poveşti care se petrec în locuri cu nume stranii între oameni cu nume şi mai stranii, şi care reacționează straniu de tot în împrejurări complet obscure", scria Cărtărescu în jurnal pe 26 noiembrie 2000 (Mircea Cărtărescu, *Jurnal II. 1997-2003*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 179).

2 Vezi pledoaria lui Mihail Diaconescu (care altfel îi rezervă cuvinte aprige lui E. Lovinescu, a cărui teorie a imitației, propovăduind „atitudini umile și subalterne", ar fi fost „vacuumatic umflată de câțiva panegiriști recenți ai săi") pentru „Homo europaeus" („o realitate morală, civică și spirituală ireversibilă") și pentru „Europa unită de mâine", care „va fi mai bună, mai dreaptă, mai umană" (Mihail Diaconescu, „Naționalism și europenism", în *Istorie și valori*, Editura Ministerului de Interne, București, 1994, pp. 24-33). Și un conspirationist tracoman precum Pavel Coruț este pro-UE. În *Octogonul contra Statului Islamic* (2014), un dialog între spionii români şi o spioană austriacă sună astfel: „– Stai mai pe margine, fetițo! [...] Nu e nevoie să-ți riști viața de familie în această vânzoleală planetară. – Dar voi v-o riscați. – *Noi suntem bărbați. Avem un jurământ de credință față de România și Uniunea Europeană*" (p. 55, sublinierea autorului).

3 Potrivit lui Pleșu, pentru Noica „varianta optimă a unei ambianțe culturale fertile era Germania Democrată. A fost o dată în Berlinul de Est (pentru că era mai uşor să se întâlnească acolo cu cineva care venea din Germania de Vest), şi s-a întors halucinat de «echilibrul» perfect obținut, din punctul lui de vedere, de «țara prietenă»: nici sărăcie, nici bunăstare. Atât cât să găseşti fără dificultăți creion, gumă, hârtie, mâncare «categorială» – brânză, pâine, carne –, mai bine ca la noi pe scurt, strictul necesar, dozajul perfect al bunurilor, cât să nu împiedice activitatea intelectuală. Orice e sub acest nivel – în speță, România de atunci – nu e ce trebuie, orice e peste – Occidentul de atunci, Elveția etc. – nu e ce trebuie" („Din păcate, la noi, elitele culturale au tendința să se identifice cu cele politice", interviu cu Andrei Pleșu realizat de Dan C. Mihăilescu, în „Litere, Arte, Idei", supliment al ziarului „Cotidianul", 19 noiembrie 2001, reprodus în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*).

deşte penetrarea globală în termeni de indivizi. Pentru prima poziție poate fi citat Andrei Pleșu, care într-o conferință din 2003, propunea reconstrucției europene aritmetica unificării emoțiilor colective, respectiv a bucuriilor: „Unificarea europeană va însemna, între altele, și *o unificare a bucuriilor noastre*, o armonizare a experienței bucuriei din Est cu experiența bucuriei din Vest”[1]. De asemenea, pot fi integrate aici grupuri precum A Treia Europă din Timișoara (Cornel Ungureanu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș ș.a.), care a scos cărți, volume colective, reviste, a organizat colocvii[2] pe tema Mitteleuropa, valorificând moștenirea habsburgică și multiculturală – *i.e.* „mai” europeană și integrată – a zonei Banatului. Pentru cea de a doua situație reprezentativă este poziția lui Mircea Cărtărescu din articolul programatic „Europa are forma creierului meu”, manifestul unui solipsism geopolitic care neagă „specificul național” în favoarea unui universalism al bibliotecii, în care cărțile și autorii comunică în virtutea așezării în rafturi, și nu a ariei lor geografice de origine: „*nu* sunt un autor din Estul Europei. *Nu* recunosc împărțirea Europei în cele trei zone, nici geopolitic, nici cultural, nici religios, nici în vreun alt fel. [...] Eu nu i-am citit nici pe Catullus, nici pe Rabelais, nici pe Cantemir, nici pe Virginia Woolf de pe vreo hartă, ci din bibliotecă, unde cărțile sunt așezate una lângă alta. Cărțile mele nu sunt străbătute de cine știe ce oițe din folclorul românesc sau de mătăniile ritului ortodox, ci de stelele dantești, de compasul lui John Donne, de lancea lui Cervantes, de gândacul lui Kafka, de madlena lui Proust, de calcanul lui Günther Grass. Nu mă simt în concurență doar cu autorii români, sau doar cu bulgarii, rușii, sârbii, cehii sau polonezii din preajmă, ci cu scriitorii de pretutindeni pe care-i admir și-i iubesc. Sigur, subiectele mele pot fi, prin forța lucrurilor, românești, recuzita românească, limbajul cu inflexiuni ale spațiului meu psiho-lingvistic, dar temele mele nu pot fi altele decât marile teme ale tradiției europene, aceleași la Euripide și la Joyce. Influențele care mi-au hrănit atât poezia, cât și proza [....] au fost mai ales cele ale marii literaturi moderne a secolului precedent, atât străină cât și românească, pentru că tradiția modernității românești, din

1 Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est şi în Vest*, p. 28.

2 Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Editura Polirom, Iași, 1997; Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), *Europa centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Editura Polirom, Iași, 1998; Tony Judt, *Europa iluziilor*, volum coordonat de Daciana Branea și Ioana Copil-Popovici, prefață de Vladimir Tismăneanu, postfață de Dorian Branea, Editura Polirom, Iași, 2000; Cornel Ungureanu, *Mitteleuropa periferiilor*, Editura Polirom, Iași, 2002 ș.a.

fericire, este la fel de complexă și exuberantă ca oricare alta din Europa. Scriitorii romani care-au reușit să traverseze barierele de mentalitate dintre Vest și Est [....] s-au dovedit stele de primă mărime pe cerul culturii europene: Tzara, Ionesco, Cioran. Dar foarte mulți alții [....] au rămas încâlciți în capcana dulce a unei limbi cu o expresivitate infinită, dar tocmai de aceea intraductibilă: Urmuz, Arghezi, Blaga, niște simpli necunoscuți. Cu tot respectul pentru ei, nu vreau să le împărtășesc soarta. Nu vreau nici să devin «românul de serviciu», invitat stereotip să-și reprezinte țara la colocvii și simpozioane. Nu am nimic de reprezentat în afară de mine însumi, de patria scrierilor mele"[1]. Există totuși aici două contradicții pe care Cărtărescu nu pare să le ia în seamă. Prima ține de faptul că cele două direcții de traducere (dinspre Europa de Est către Europa de Vest și retur) nu sunt simetrice – în timp ce Europa de Vest își exportă fără nici o forță de frecare autorii canonici, dinspre Europa de Est trec doar autorii care nu „au rămas încâlciți în capcana dulce a unei limbi cu o expresivitate infinită". A doua contradicție, involuntar ironică pentru autorul unei teze de doctorat despre postmodernismul românesc, privește detaliul că acesta se revendică în mod anacronic – dar cu atât mai simptomatic pentru defazarea românească – de la narațiunea europocentristă a imperialismului din secolul al XIX-lea, care reduce diversitatea planetară la joncțiunea aspectelor ei cu spiritul european : „mi se pare limpede că există ceva ce subîntinde (tautologic) toate scrierile ce ar putea fi subsumate culturii înalte, oriunde ar fi ele scrise și oricât de contaminate ar fi cu alte tipuri de cultură: spiritul european. Din acest punct de vedere, Márquez este european, Pynchon este european, Kawabata este european"[2]. Reversul rândurilor de mai sus apare în volumul *Frumoasele străine* (2010), în care Cărtărescu raportează experiența derizorie a participării la un desant românesc format din 12 scriitori români (Gabriela Adameșteanu, Ștefan Agopian, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Letiția Ilea, Dan Lungu, Ion Mureșan, Marta Petreu, Simona Popescu, Cecilia Ștefănescu, Vlad Zografi) în Franța („Les Belles Étrangères"). Mobilitatea într-un spațiu real se dovedește mai complexă și mai deceptivă decât întâlnirea cărților într-un raft de bibliotecă; narațiunea periplului francez conține destule episoade despre travaliul dificil și precar al traducerii (acceptării) europeanului Cărtărescu într-o Franță care trece

1 Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu", în „Observatorul cultural", 2003, nr. 153, reprodus în Mircea Cărtărescu, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, pp. 209-210.
2 Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu", p. 211.

drept esența spiritului european. Mai devreme, o expresie a impresiei de strivire pe care un scriitor est-european o poate simți în fața unor culturi centrale apare în poemul „Occidentul", scris la începutul anilor '90 și publicat în volumul *Nimic* (2010): „Occidentul m-a pus cu botul pe labe./ am văzut New Yorkul și Parisul, San Francisco și Frankfurt/ am fost unde n-am visat să merg vreodată./ am venit înapoi cu un teanc de poze/ și cu moartea în suflet./ crezusem că însemn ceva și că viața mea înseamnă ceva. [...]/ acum nu mai cred nimic. [...]/ oh, lumea mea nu mai există!/ lumea mea nu mai există!/ lumea mea împuțită în care însemnam ceva./ eu, mircea cărtărescu, sunt nimeni în lumea cea nouă/ există 10^{38} mircea cărtărescu aici/ și ființe de 10^{38} de ori mai bune"[1].

Momentul trezirii la realitate a intelectualilor români îl reprezintă eseul foarte dur al lui Tony Judt, „România: la fundul grămezii", publicat în prestigioasa revistă „The New York Review of Books" în noiembrie 2001. Articolul neagă sau minimizează relevanța europeană a României atât retrospectiv (istoric-cultural), cât și prospectiv (economic): „prin ce participă totuşi România la tabloul european? Pentru că nu este central-europeană în sens geografic (Bucureşti este mai aproape de Istanbul decât de oricare dintre capitalele Europei Centrale). Nici nu face parte din «Europa Centrală» a lui Milan Kundera [...]. Călătorul ce trece prin Transilvania îşi spune până şi astăzi că se află în Europa Centrală – arhitectura laică și religioasă, prezența minorităților lingvistice, chiar o anumită (relativă) prosperitate, toate acestea evocă regiunea căreia îi aparţinuse cândva. Dar în sudul şi estul munților Carpați este altceva. Chiar și în marginile vestice ale țării, cu excepția marilor oraşe imperiale cum e Timişoara, ideea de «Europă Centrală» nu se bucură de prea multă popularitate printre români". România este privită ca o periferie aflată la mila birocrației europene: „[...] viitorul acestei țări rămâne neclar şi, ca întotdeauna, va depinde de bunăvoința străinilor. [...] România va fi o piatră de încercare pentru Bruxelles şi cei mai mulți eurocrați speră pe ascuns că aderarea nu se va realiza foarte curând. Dificultățile cu care s-a confruntat Republica Federală Germania când a absorbit fosta RDG vor părea minore în comparație cu costurile pe care UE le va plăti pentru alinierea şi modernizarea unei țări de 22 de milioane aflate într-o situație mult mai grea. Apartenența României la Uniune va da mai multe bătăi de cap decât satisfacții. Investitorii străini se vor orienta în continuare către Budapesta, Varşovia sau Praga, mai ales dacă acestea vor face parte din UE. Cine va investi la Bucureşti? [...] România

1 Vezi Mircea Cărtărescu, *Poezia*, Editura Humanitas, București, 2015, p. 770.

nu aduce prea multe Europei. Spre deosebire de Budapesta sau Praga, Bucureştiul nu e o fostă parte integrantă a Europei Centrale sfâşiate de vicisitudinile istorice; spre deosebire de Varşovia sau Ljubljana, nu este nici un avanpost al Europei catolice. România se află la periferie şi restul Europei are prea puțin de câştigat din prezența ei în Uniune”[1]. În mod ironic, documentarea articolului îi fusese facilitată autorului (care nu era un specialist în chestiuni românești) de cei din grupul A Treia Europă. Mircea Mihăieș, care va edita ulterior textul împreună cu ecourile sale, va fi printre puținii care vor interpreta articolul lui Judt ca pozitiv. Majoritatea îl vor resimți la proporții catastrofale[2]. Privit din perspectiva confortului temporal oferit de trecerea a 15 ani, textul lui Judt rămâne superficial și fals, infirmat de istorie și marcat de stereotipuri culturaliste.

Totuși, după admiterea României în Uniunea Europeană din ianuarie 2007, urmând aderării la NATO din 2004[3], astfel de complexe și de discuții se mută pe un nou nivel, acela al racordării efective a literaturii române la spațiul/ traficul european, profitându-se și de agenda

1 Tony Judt, „România: la fundul grămezii” [„The New York Review of Books”, noiembrie 2001], traducere de Ioana Copil-Popovici și Cătălin Pârcălabu, în „România literară”, 2001, nr. 44, reprodus, împreună cu ecourile românești, și în Tony Judt, *România: la fundul grămezii. Polemici, controverse, pamflete*, volum editat de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2002.

2 A se vedea bunăoară, alături de articolele de răspuns culese în *România: la fundul grămezii*, jurnalul Monicăi Lovinescu din 2001, documentând reacțiile panicate ale inteligheției românești din rețeaua de contacte a diaristei (Monicăi Lovinescu, *Jurnal inedit: 2001-2002*, însemnările din 31 octombrie 2001 ș.u., pp. 187-191).

3 Deși aderarea s-a bucurat de o largă adeziune la nivelul societății, măsurată la nivelul sondajelor, nu trebuie minimalizată nici reacțiunea la nivelul grupurilor naționaliste. Iată, de pildă, reacția unui asistent universitar la Facultatea bucureșteană de Litere: „Facultatea noastră este supusă unui desant, cu scopul de a se pune mâna pe funcțiile de conducere. Un desant regizat din umbră de P.[aul] C.[ornea] și condus în câmp de N.[icolae] M[anolescu]. Înarmați cu tupeu și sprijiniți politic de la Cotroceni, băieții (I.[on] B.[ogdan] L.[efter], M.[ircea] C.[ărtărescu] &Co.) se străduiesc să pună mâna pe voturile studenților în Consiliul Profesoral, spre a alege un alt decan. Țigănie, lipsă de civilizație, intoleranță, fanatism. Profesorul universitar N.[icolae] M.[anolescu], membru corespondent al Academiei Române, a fost văzut la șapte dimineața (!?), lipind afișe electorale destinate studenților, pe holul facultății... Planul lor e cât se poate de transparent, de aceea sunt nevoiți să întindă coarda obrăzniciei la maximum. Ei știu că în noiembrie se va schimba complet Puterea și chiar orientarea țării. În consecință va dispărea și echipa de la M.E.N., care, prin programa de literatură română de la liceu și unele manuale alternative, a încercat să modifice chiar identitatea noastră culturală (căci ce altceva este modificarea tabloului de valori real al literaturii române?). Și atunci, «europenii» vor să pună mâna pe facultate, pentru ca, direcționând programa de studii și cea de admitere, să obțină același rezultat: «nato-izarea» filologiei române. Nu în ultimul rând, gașca dorește să-i elimine din competiție pe profesorii care sunt de altă opinie. Printre care mă număr și eu” (Răzvan Voncu, *Jurnalul unui an satanic (24 martie 1999 – 24 martie 2000)*, pp. 187-188).

birocratică de la Bruxelles care alocă, prin diverse programe, resurse discutării „identității europene". Între 2004 și 2007, dar și ulterior, se înregistrează numeroase dezbateri privind „brandul de țară" – sinteza calităților prin care România ar fi urmat să se prezinte în plan global în unghiul cel mai favorabil[1]. Este un moment extrem de favorabil culturilor periferice precum România, nu în sensul utopic că raportul de forțe dintre culturile dominante și cele marginale ar fi fost descompus și recompus pe o orizontală democratică în care diferențele structurale dintre periferii și centre devin nefuncționale, ci în acela că periferiilor li se alocă atât resurse, cât și un interes mai mult sau mai puțin simulat. Așa se explică faptul că strategia Institutului Cultural Român de a dedica, din 2006, un buget de promovare a literaturii române prin subvenționarea traducerilor și a costurilor de publicare pe piața europeană (inclusiv est-europeană) a avut șansa de a intra într-o dinamică global favorabilă. Chiar dacă numeroasele traduceri din literatura română apărute pe piața europeană în ultimul deceniu nu au schimbat efectiv cota globală a literaturii române, care rămâne una de interes marginal (dincolo de cota individuală a unor scriitori precum Mircea Cărtărescu), ele au coincis totuși cu cel mai important și substanțial val de export literar cunoscut de postcomunismul românesc. Pe lângă publicarea convențională pe hârtie, scriitorii români – selectați cu precădere din generațiile emergente – au intrat în programe europene de lecturi publice, de traduceri, au primit burse de creație, au putut participa la festivaluri internaționale, intrând astfel în masă într-un circuit de diseminare unic în istoria literară românească. (Singurul contracandidat plauzibil ar fi programul comunist de exportare a literaturii române în „lagărul sovietic", însă acesta rămâne cantonat în arealul geografiei ideologice; cât despre exportul avangardei interbelice, a unor autori din Tânăra Generație precum Mircea Eliade, Emil Cioran sau Eugen Ionescu, ori a seriei de critici formată, în perioada postbelică, din Matei Călinescu, Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Mihai Spăriosu, Marcel Corniș-Pop, Christian Moraru[2] ș.a., acestea nu au fost acțiuni planificate și coordonate dinspre statul român, ci un joc al circumstanțelor istorice și personale.)

1 Cel mai consistent dosar apare în revista „A(l)titudini", 2007, nr. 15-16, număr special „Brandul România".

2 Preiau exemplele acestor exporturi de succes din articolul lui Andrei Terian „Romanian Literature for the World: A Matter of Property", în „World Literature Studies", 2015, nr. 2, pp. 3-14.

Într-un sens complementar aceluia al exportului literaturii române a fost introdusă în discuție problema importului: însă nu atât prin traducerile din literatura mondială, cât prin recuperarea – renunțându-se la criteriul unic al limbii române ca indicator *sine qua non* al apartenenței la literatura română – a unor scriitori care au avut relații episodice cu literatura română, fie că s-au născut pe teritoriul României și au tratat subiecte românești (Panait Istrati, Paul Celan, Herta Müller), fie că au intrat, prin diverse contexte, în câmpul gravitațional al sistemului cultural românesc[1]. Este în același timp sugestiv și ironic faptul că tocmai din această zonă provine singurul Premiu Nobel pentru literatură acordat unui scriitor din România; cea care l-a câștigat în 2009, Herta Müller, își scrie însă literatura în limba sa maternă, germana, deși cunoaște româna (în care a compus de altfel câteva texte pentru formația rock timișoreană Pro Musica, majoritatea pierdute[2], și un volum-colaj, *Este sau nu este Ion*, publicat în 2005), limbă care i-a provocat câteva reflecții substanțiale[3], iar subiectele sale sunt în mare parte românești.

Acestor forme de import le pot fi adăugate cele având ca obiect Basarabia, principalul teritoriu din afara României unde se folosește limba română. Un exemplu relevant și complex din punctul de vedere geostrategic este acela al literaturii lui Emilian Galaicu-Păun, aflată la intersecția mai multor intertextualități politice, culturale și lingvistice: literatura periferică română, literatura centrală franceză și literatura sovietică/ rusă. Poezia scrisă în Basarabia până la Emilian Galaicu-Păun este condiționată de istoria acestei provincii româneşti care în 1812 este

1 Vezi, de asemenea, Andrei Terian „Romanian Literature for the World: A Matter of Property": „Istoriografia literară și studiile culturale din România au ignorat, în general, faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, cu toate complexele sale de inferioritate față de Occident, România a jucat rolul de literatură centrală în raport cu literaturile din Bulgaria și Albania. Studiind și publicând în București, câțiva dintre cei mai importanți scriitori din Albania modernă – Asdreni, Lasgush Poradeci și Mitrush Kuteli – i-au avut ca modele pe Vasile Alecsandri, M. Eminescu, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Tudor Arghezi și Mihail Sadoveanu". Complementar, tot Terian a încercat să acultureze în istoria literară autohtonă, pornind de la lucrarea în patru volume, coordonată de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* (2004-2010), teoriile „cotiturii spațiale în istoriografia literară contemporană" (vezi Andrei Terian, *Critica de export*, pp. 75-88).

2 Herta Müller, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 40-41. Singurul text păstrat începea astfel: „Chip făr' de chip/ Frunte de nisip/ Glas făr' de glas/ Ce-a mai rămas/ Timp făr' de timp/ Ce-aș putea să schimb/ Unu' dintre frați/ Pentru un Carpați".

3 Vezi Herta Müller, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, *passim*.

anexată de Imperiul Rus, între 1918-1940 face parte din România Mare, este disputată de România şi URSS între 1940 și 1944, rămânând în componența celei din urmă până în 1991, când îşi declară independența. Răspunzând acțiunii sistematice de rusificare/ denaționalizare întreprinsă de comunismul sovietic, scriitorii de limbă română din Basarabia şi-au legat identitatea de canonul literar românesc din secolul al XIX-lea – un canon esențial naționalist, romantic, în frunte cu M. Eminescu, „poetul național" al românilor. Aşa se face că până spre sfârşitul anilor '80 ai secolului trecut, poeții cei mai importanți din Basarabia au produs o literatură care descindea direct din secolul al XIX-lea, o literatură punând preț pe exprimarea simplă, chiar naivă a sentimentelor pentru patrie, pentru limba română, pentru cei apropiați. Această literatură era evident desincronizată în raport cu literatura scrisă între timp în România, care străbătuse de-a lungul secolului al XX-lea experiența modernismului şi începuse să experimenteze, începând din anii '70, versiuni ale postmodernismului. Astfel, apare cu totul surprinzătoare rapiditatea cu care Basarabia poeziei genuine se sincronizează prin Emilian Galaicu-Păun cu vârful poeziei scrise în România la acea dată – o poezie la rându-i conectată cu poezia globală, în special cu cea americană. Poezia lui Galaicu-Păun este bântuită de o adevărată furie intertextuală. Pretutindeni pot fi găsite aluzii, citate, apropouri, pastişe. Ele vin în principal din trei surse, corespunzând celor trei limbi (franceză, rusă şi română) care îşi amestecă vorbele în poezia sa: poezia franceză, literatura rusă (dar nu în special cea cultă, ci și aceea *underground* a „vulgarităților" şi înjurăturilor) şi, în fine, literatura română clasică și contemporană. Un exemplu caracteristic e „Apa.3D", inclus în antologia *Arme grăitoare* (2015) și subintitulat „poem-fluviu" (din franțuzescul „roman fleuve", dar și cu trimitere la Sena, fluviul care traversează Parisul și în care au ales să se sinucidă mai mulți poeți plecați din România: Ilarie Voronca, Paul Celan, Gherasim Luca). Fluviul cântat de Apollinaire (versul acestuia „Sous le pont Mirabeau coule la Seine" este transformat de Galaicu-Păun în „Sous le pont Mirabeau coule Celan"; *nota bene*, fonetic, „Celan" este o anagramă după „la Seine") devine imaginea cea mai potrivită a fluxului intertextual care străbate poezia lui Galaicu-Păun, cu adâncurile bântuite de moarte şi de (poeți) morți, dar curgând plin de viață (de un „élan vital", s-ar putea spune dezgropând vechiul concept al lui Henri Bergson) pentru a se vărsa în oceanul poeziei planetare.

Spații și temporalități

Iată ce se poate citi în deschiderea ghidului *National Geographic* dedicat României: „România este o țară a frumuseții eterne, sporită de impresionanții Munți Carpați, care străbat din sud-vestul extrem până în inima sa nord-estică. Timp îndelungat, istoria a ridicat numeroase stavile în calea dezvoltării acestui tărâm, însă izolarea a contribuit la ocrotirea câmpiilor sale unduitoare și a piscurilor semețe, a pădurilor de brad și a mlaștinilor pline de păsări. Prin pădurile ei mișună cea mai mare parte a populației de urși bruni și râși din Europa. Aici, tradițiile sunt adânc înrădăcinate, în multe locuri, viața se scurge ca acum câteva sute de ani, iar mănăstirile medievale pictate, bisericile de lemn, castelele și palatele ca în povești sau ruinele romane îți șoptesc secrete ale trecutului. Cu toate acestea, de la revoluția care a dus la înlocuirea lui Ceaușescu, în 1989, România a început să pășească pe calea modernizării, cea mai recentă piatră de hotar fiind reprezentată de aderarea la Uniunea Europeană (UE) în ianuarie 2007. Schimbarea plutește în aer în această țară străveche, iar acum este momentul să fie fructificată în întregime”[1]. Aceste rânduri amintesc foarte bine, prin emfaza desuetă și prin narațiunea bombastică („țară a frumuseții eterne”, „istoria a ridicat numeroase stavile”), retorica naționalistă a ghidurilor elaborate în timpul comunismului de autori autohtoni[2], doar că de data asta stilul nu mai este mobilizat pentru a alimenta o ideologie, ci pentru a servi un comerț (turistic). Găunoșenia provoacă episoade rizibile – prin ce anume ar fi putut contribui „izolarea” la „ocrotirea […] piscurilor semețe”? România este fixată în acest prim paragraf preponderent prin date ținând de aspectele ei naturale, apoi prin prezervarea unor date ținând de tradiție (rămășițe antice, medievale, antropologice care „șoptesc secrete ale trecutului”). În cele din urmă, se menționează revoluția din 1989 care ar fi permis României să depășească perioada comunistă și în speță conducerea lui Nicolae Ceaușescu, pășind în cele din urmă, direct din medievalitate sau arhaicitate, în modernitate.

1 Caroline Juler, *România*, seria National Geographic Traveler, fotografii de Steve Weinberg, traducere de Gabriel Drăghici, Editura Adevărul Holding, București, 2010, p. 10.

2 *Cf.* Leonte Tismăneanu, Rolică Zaharia, *Contemporary Romania. Balance Sheet and Prospects*, Editura Meridiane, București, 1972; *România. Ghid turistic*, coordonator Sebastian Bonifaciu, Editura Sport-Turism, București, 1983.

Această privire din afară care încearcă să ne „vândă" țara poate fi plină de învățăminte pentru deducerea unei tactici optime de a încerca la rândul nostru să-i exportăm valorile. O instituție – Fundația Culturală Română (1990-2003), transformată apoi, în 2004, în Institutul Cultural Român – a avut ca obiectiv tocmai o astfel de operațiune. Tactica primului deceniu și jumătate de postcomunism a fost aceea de a încerca să facă cunoscută peste hotare România arhaică; în anii următorii (2005-2012) tactica a fost schimbată, de data aceasta încercându-se să fie exportată o Românie pretins sincronizată cu producția culturală a Occidentului. Nu a existat, cum adesea s-a întâmplat în istoria modernă a țării, un consens. În *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu critica primul tip de tactică: „Un caz special de strategie perdantă în domeniul cultural este Fundația Culturală Română, care mizează, împotriva spiritului vremii, pe valori «naționale», «mari», «clasice» și pe reunificarea autorilor români cu cei din afara țării (idee absurdă în condițiile tendinței centrifuge a lumii de azi), în loc să ducă o politică de saturare a spațiilor publice occidentale cu valori *echivalente*, asimilabile de către publicul respectiv: valorile artei tinere, conectate direct cu lumea vestică"[1]. Ceea ce i-a atras replica redactorului-șef al principalului cotidian din România, „Adevărul": „Una dintre puținele afirmații ale lui Cărtărescu taxabile drept erori grosolane este cea referitoare la politica greșită pe care ar duce-o Fundația Culturală Română exportând în Occident valori «moderniste», «naționaliste», «vetuste» ale literaturii române, în loc să încerce să vândă afară produsele tinerilor postmoderni de pe la noi, care sunt exact ce vor vesticii. [...] Ca și cum americanii ar putea fi interesați de un «Pynchon» sau »Barth» sau «Barthelme» *made in* România mai mult decât de o Coca Cola fabricată la Ploiești. Din standul românesc de la Smithsonian Folklife Festival s-a furat o icoană românească veche, dragă Mircea..."[2] Rândurile din ghidul turistic citate la început ar părea să-i dea dreptate lui Cristian Tudor Popescu: ce caută străinii în România sunt tradițiile arhaice și natura în stare pură, preindustrială[3]. Mai mult, Cărtărescu însuși a putut să se convingă, participând la programul „Les Belles Étrangères", în ce măsură receptarea din exterior a României (fie și a României „evoluate", postmoderne)

1 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 460.
2 Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei".
3 Vezi de pildă cazul foarte exploatat mediatic al Prințului Charles, care vede în România ultima țară cu o natură cvasinealterată din Europa, proiectând asupra ei fantasme ținând de premodernitatea pastorală a Angliei.

se confruntă cu o serie de clișee indepasabile[1]. Însă acțiunea Institutului Cultural Român între 2005 și 2012, perioada care acoperă cea mai sistematică operațiune de export cultural din postcomunismul românesc, se bazează pe presupoziția că un export eficient trebuie să țină seama exclusiv de actorii contemporani. Iată una din declarațiile în acest sens ale directorului de atunci al ICR, Horia-Roman Patapievici: „nu «excepționalitățile» sunt axa de promovare, ci «contemporaneitățile»: culturile pot fi în contact de piață numai prin prezentul lor. Am convingerea că singura modalitate realistă prin care te poți face auzit în străinătate este prin conectarea de piață a vocilor contemporane. Nu propagandă prin instituții, ci conectare de piețe prin acțiunea operatorilor culturali"[2]. A funcționat aici o polemică explicită cu vechea filosofie instituțională din România (reprezentată și de scurtul mandat din 2004 al lui Augustin Buzura în fruntea ICR, care continua însă mandatul de 13 ani la conducerea Fundației Culturale Române, a cărei transformare a dus la crearea ICR-ului[3]), potrivit căreia erau destinate exportului valorile deja consacrate în spațiul României, indiferent de epocă: astfel, către străinătate erau trimiși atât autori clasici din secolul al XIX-lea ca I. Slavici (*Mara*), cât și autori perfect contemporani ca Alexandru Ecovoiu (*Saludos*). La o primă vedere, argumentul lui Patapievici pare pertinent. El se bazează însă pe ipoteza unei funcționări rectilinii și uniforme a temporalității culturale: disponibilitatea de a importa a „străinătății", laolaltă cu disponibilitatea ei de a omologa valori periferice precum cele românești, sunt văzute în acest model instituțional asemenea unui tren care sosește într-o gară. Pasagerii care reușesc să se sincronizeze cu trenul ar fi cooptați în mișcarea lui, pe

1 Vezi Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, piesa titulară. Vezi și Teodora Dumitru, „Vremea românilor", în „Cultura", 2013, nr. 415, unde autoarea remarcă fenomenul de exotizare („Când se lovește de necunoașterea contextului ori pur și simplu de neînțelegerea opțiunilor narative ale autorului, recenzentul laudă fără preget «absurdul», «enigmaticul», «misteriosul»") în care sunt prinși scriitorii români recenzați în „Le Magazine Littéraire" cu prilejul prezenței României ca invitat special la un târg de carte parizian: „Abordarea globală a acestui «caiet critic» nu este [...] una de critică literară [...], ci mai degrabă identitară, de cultural studies, interesul recenzenților convergând spre fenomenele de refulare, defulare, exorcizare a prezentului/ trecutului comunist și postcomunist via o serie întreagă de metafore, alegorii și simbolistici mai mult sau mai puțin parohiale, dar ținând în genere de ceea ce se crede a contura o mentalitate sud-europeană și ex-comunistă. Precaritatea relației cu contextul românesc impune, deci, refugierea în simboluri: francezul preferă să decripteze itemi cu putere de generalizare, decât să opereze cu realități nude, cu contingentul ireductibil la un model".

2 http://revistasinteza.ro/patapievici-nu-cred-in-teoria-brandului-de-tara-construit-propagandistic/.

3 Totuși, FCR și ICR avuseseră obiective diferite: în timp ce prima urmărea introducerea în România a culturii produse în exil, Institutul avea ca sarcină exportarea culturii române.

când aceia care au întârziat la întâlnire ar fi pierdut orice șansă rezonabilă la recunoaștere. De fapt, felul în care funcționează sistemul global nu presupune cu necesitate un astfel de model. Aceasta se poate verifica la scară mică chiar în cazul pieței interne a României culturale, dat fiind că deschiderea politică a României după 1989 este dublată de o deschidere temporală. Astfel, eliminarea cenzurii permite recuperarea unei lungi liste de scriitori interzișii în comunism: atât scriitori care activaseră în România înainte de 1948, considerați de comuniști – uneori pe bună dreptate – fasciști și reacționari, cât și reprezentanți ai exilului (în unele cazuri recrutați din prima categorie) a căror agendă ideologică nu găsise un compromis cu cea din România comunistă (de la Horia Stamatu și Vintilă Horia[1] la Monica Lovinescu). De asemenea, scriitorii din Basarabia fuseseră cunoscuți în România comunistă doar foarte parțial. Un astfel de debit suplimentar care alimentează brusc, după decembrie 1989, literatura română ridică însă probleme ținând de algoritmul integrării. Dincolo de raționalizarea ei prin diverse politici instituționale (a FCR-ului, de pildă) sau private (acțiunea Editurii Humanitas de valorificare a moștenirii interbelice), integrarea s-a făcut doar parțial și arbitrar, în funcție de sistemul informal de relații dintre exil (în postcomunism, destructurat la nivel de interacțiuni între indivizi lipsiți acum, cel puțin după mandatele „neocomuniste" ale lui Ion Iliescu, de agenda anticomunistă unificatoare) și lumea editorială din România. Astfel, în timp ce scriitori ca Emil Cioran, Mircea Eliade și Eugène Ionesco, deja editați mai mult sau mai puțin parțial în perioada comunistă, au fost tipăriți în tiraje de sute de mii exemplare, beneficiind (reciproca a fost de asemenea adevărată) și de poziția vizibilă a Editurii Humanitas, autori ca Vintilă Horia au rămas prin cea mai mare parte a operei lor necunoscuți. Între cele două grupuri de scriitori nou exploatabili după 1989 s-a stabilit un raport evident inegal: unii sunt tipăriți în zeci de tiraje și fac obiectul a zeci de cărți și a sute de articole, în timp ce alții apar la edituri obscure, în tiraje confidențiale și nu au parte de nici un ecou. Însă această situație s-a dovedit a nu fi irevocabilă. A fost suficient un declanșator în anul 2015 – Legea nr. 217/2015 pentru modificarea și completarea Ordonanței de urgență a Guvernului nr. 31/2002 privind interzicerea organizațiilor și

1 Vintilă Horia (1915-1992), scriitor de origine română având și el un trecut fascist (și condamnat în 1946 în România la muncă silnică pe viață), care se stabilește în Italia, apoi în Argentina și Spania; începând să scrie în franceză, publică romanul *Dieu est né en l'exil* (1960), care obține cel mai important premiu literar din Franța, Premiul Goncourt. Acesta va rămâne punctul cel mai înalt al carierei lui Horia, deși va renunța la premiu înainte să-l primească, în urma revelării trecutului său fascist.

simbolurilor cu caracter fascist, rasist sau xenofob și a promovării cultului persoanelor vinovate de săvârşirea unor infracțiuni contra păcii şi omenirii – pentru ca Vintilă Horia, până atunci ignorat cvasiunanim[1], să fie transformat, cu concursul mobilizării agitatorice a unor elemente din zona filolegionară în emisiuni la Realitatea TV (moderator Rareș Bogdan), într-un adevărat reper al „românismului" și al valorii sale interne și globale. Aceasta a produs o vizibilitate mult mai bună a lui Horia, escortată de o inițiativă sistematică de editare din partea Editurii Vremea. O astfel de amorsare retrospectivă s-a produs, cu varii efecte, și în cazurile Cioran, Eliade, parțial Ionesco, și încă în plan global, atunci când descoperirea legăturii primilor doi cu Mișcarea Legionară, dar și a trecutului lui Ionescu legat de regimul de la Vichy au produs reanimări ale posterității celor trei: reputația științifică a lui Eliade a fost afectată iremediabil (complementar oxidării care o afecta oricum prin demodarea anistorismului metodologic pe care fusese fundată), dar interesul pentru scrierile sale diaristice (*Jurnalul portughez*) a crescut; discutarea nihilismului lui Cioran a căpătat un nou impuls și un nou cadru de contextualizare, trăindu-și o a doua viață; iar opera lui Ionesco și-a continuat aproape fără modificări sesizabile conservarea într-o poziție canonică globală[2].

Cazurile amintite sunt relevante pentru evoluția raporturilor dintre centre și periferii, unele departe de a fi rectilinii și uniforme, cum părea să sugereze strategia ICR. Pentru Pascale Casanova, relațiile de schimb inegale care caracterizează dinamica dintre centru și periferie au de exemplu o natură temporală[3]: centrul are un avans față de periferie, iar acest avans nu ajunge să fie recuperat efectiv, precum în paradoxul antic al întrecerii dintre Ahile și broasca țestoasă, în care Ahile nu mai poate recupera avansul obținut de broască[4]. Această descriere nu este întotdeauna corectă. Deși

1 Exceptând tentativa Editurii Art de a lansa o serie de autor în 2008 și prezența inevitabilă în lucrări enciclopedice precum *Dicționarul general al literaturii române* sau *Enciclopedia exilului literar românesc* a lui Florin Manolescu.

2 Vezi și studiul meu „The Temporal Webs of World Literature: Rebranding Games and Global Relevance after World War II", în curs de publicare.

3 „Structura spațiului literar, ceea ce Barthes numește «geografia» sa, este și ea temporală: fiecare spațiu național (deci fiecare scriitor) este situat temporal, și nu spațial. Există un timp măsurat după meridianul Greenwich literar, în funcție de care poate fi desenată harta estetică a lumii, locul fiecăreia putând fi evaluat prin distanța temporală față de centru" (Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, p. 432).

4 Vezi de exemplu: „timpul, singurul producător al valorii literare – timp convertit în vechime, credit, resurse, literaritate – , e cel ce stă la baza inegalității lumii literare. Or, nu putem pretinde să elaborăm o adevărată istorie literară a literaturii decât ținând seama de inegalitatea dintre protagoniștii jocului literar și de mecanismele de dominație specifică ce

literatura română ca sistem se află într-un decalaj real în raport cu sistemul literar francez, spre deosebire de relațiile economice din realitatea materială, acest decalaj poate fi scurtcircuitat prin inovație individuală. În cultura română este binecunoscută teoria criticului E. Lovinescu, împrumutată de la sociologul francez Gabriel Tarde, potrivit căreia imitația culturilor centrale în căutarea unei „sincronizări" mai mult sau mai puțin utopice este o acțiune necesară culturilor periferice („tinere"), care astfel își găsesc un far călăuzitor. Teoria lui Lovinescu, formulată în 1924-1925, deși nu-l ia în considerare, este confirmată tocmai de fenomenul avangardei românești, cel mai spectaculos „salt" al literaturii române (inclusiv ca sistem) prin care aceasta devine, în materie de inovație literară, un partener deloc „inegal" al experimentelor europene. Este vorba în primul rând de Tristan Tzara, scriitor româno-evreu care face aparent fără nici o dificultate trecerea de la sistemul românesc al primelor două decenii ale secolului al XX-lea, marcate de formule rudimentare și estetic, și ideologic (așa-numitul „sămănătorism", o formă de realism idilic dedicat educării țărănimii – care forma cea mai mare parte a populației României – în spiritul unei ideologii conservatoare retrograde), la dadaismul printre ai cărui inventatori se află[1]. Însă nu-i mai puțin adevărat că „salturile" individuale în raport cu sistemul de referință periferic au nevoie de o nouă referință (sistemul central) pentru a fi nu doar omologate, ci și pentru a fi „văzute", sesizate[2]: este o mostră de „schimb inegal"[3] între periferiile competitive și centrele monopoliste. În acest sens poate fi citită observația lui Matei Călinescu potrivit căreia *Cântăreața cheală* „e, din punct de vedere literar, superioară lui *Englezește fără profesor*, deși, în proporție de cel puțin o treime, ea e o traducere sau

se manifestă. Spațiile literare cele mai vechi sunt și cele mai dotate, adică cele care exercită o dominație necontestată asupra întregii lumi literare" (Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, p. 434).

1 Pentru discutarea cazului Tzara, vezi Andrei Terian, „Romanian Literature for the World".

2 Acesta este unul dintre numeroasele puncte slabe ale teoriei protocroniste.

3 „Centru-periferie e un concept relațional, care se referă la nivelul profitului obținut în urma proceselor de producție. Din moment ce nivelul profitului e legat direct de gradul de monopolizare, procesele de producție centrale sunt cele controlate de cvasimonopoluri. Produsele periferice sunt cele cu adevărat competitive. În contextul schimbului, produsele competitive se află într-o poziție foarte slabă, în timp ce produsele cvasimonopolizate au o poziție forte. Ca urmare, are loc un transfer permanent de plusvaloare de la producătorii produselor periferice la producătorii celor centrale. Acest fenomen a fost denumit schimbul inegal" (Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere și notă terminologică de Ovidiu Țichindeleanu Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2013, p. 42).

adaptare verificabilă [...]. Paradoxul e doar aparent [...]. Privit în contextul literaturii române, *Englezește fără profesor* rămâne o scriere marginală, o ciudățenie în linia «paginilor bizare» ale lui Urmuz, mai mult decât în linia majoră a scrierilor lui Caragiale. Pe când, în contextul literaturii franceze, *La Cantatrice...* este o operă de o puternică originalitate, întărită de operele ionesciene care i-au urmat, *un început de serie* și, totodată, *reînnoirea unei tradiții* comice care începe cu Alfred Jarry, dar dacă vrem, coboară până la Rabelais. *La Cantatrice...* apoi a beneficiat și de coincidența [...] cu apariția unei constelații de autori (irlandezul Beckett și rusul Adamov, între ei) care au putut fi grupați sub diferite etichete [...]. Nu atât faptul că a fost scrisă într-o limbă de circulație, cât faptul că a *rezistat* în această limbă și cultură la o competiție dură, și faptul că a depășit cu ușurință și grație moda literară a anilor 1950, dă acestei «anti-piese» de avangardă un statut clasic, ceea ce ar fi fost imposibil în literatura română [...]. Căci, spațiul cultural românesc a fost și este, în Europa, un spațiu periferic și «sărac», care nu poate conferi universalitate nici măcar unor scrieri care ar merita-o din plin"[1].

Un aspect corelat schimbului inegal dintre centru și periferie stă în particularitatea materiei prime și a materiei prime prelucrate exportate către centru. Aceasta adaugă o doză particulară de originalitate inovării anti-mimetice. Legea lui Franco Moretti, amintită anterior, privind adaptarea romanului european anglo-francez în culturile periferice prin mixarea formei străine cu fondul local se poate aplica și în sens invers: scriitorul care inovează într-o literatură centrală aduce din cultura periferică de origine material specific culturii de origine; acesta poate ține fie de formă (oralitatea romanului african), fie de una dintre componentele fondului (bunăoară o anumită atmosferă realist-fantastică, precum în literatura latino-americană a realismului magic). Însă rețelele în care se produc toate aceste transferuri, departe de a fi doar spațiale (raportul spațial între un centru și o periferie, de pildă), au și o natură temporală (decalajul temporal ca bază a schimbului inegal; sau durata vieții în rețea ori capacitatea de resetare a existenței în rețea)[2]. Acțiunea în timp a unui capital simbolic, odată ce acesta este acumulat într-o cantitate suficientă pentru a face masă critică (ceea ce numim „omologare", „recunoaștere" – în sens local și global), nu este, în consecință, asemenea unei acțiuni în spațiu rectilinii

1 Matei Călinescu, *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006, p. 134

2 Vezi Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 133.

și uniforme. Există cazuri de scriitori care-și pierd rapid capitalul, fără a reuși să-l mai recupereze în plan global (Vintilă Horia după Premiul Goncourt), există cazuri de scriitori care-și consolidează acest capital (Eugène Ionesco), există scriitori al căror capital se voalează, însă va fi reconstruit într-o nouă dispoziție (Mircea Eliade, compromis ca autor științific, dar resetat ca autor relevant pentru discutarea Holocaustului); există, pe scurt, variații de formă ale capitalului simbolic, ale brand-ului unui scriitor, dar și ale unei teme sau chiar ale unui curent, toate depinzând de macro-contextul social, economic, politic și ideologic[1]. În privința literaturii postcoloniale, de pildă, care depinde de fluctuațiile bursei politice, s-a observat că ciclul de viață al interesului tinde să fie redus[2].

În practică, aceasta se traduce printr-o paradoxală arhivare în stadiul de deschis – asemănătoare conservării în cuvele criogenice – a artefactelor culturale provenite chiar din culturi (semi)periferice. Cele care apucă să fie efectiv resuscitate și reintegrate într-un nou circuit constituie însă o parte infimă. Condiția participării la această loterie este apartenența prealabilă la rețele cât mai complexe, locale și globale. Ele pot servi mai multe tipuri de oportunitate: tematică (interesul pentru tema Holocaustului), de gen literar (interesul pentru romanul polițist nordic) sau de curent (interesul pentru avangarda istorică românească). În ce măsură poate literatura română intra în astfel de rețele?

1 Vezi de pildă selectarea unui poem de Marin Sorescu, „The Peasants" („Ţăranii"), pe cea mai importantă platformă de limbă engleză, „The Guardian", la rubrica „Poemul săptămânii", în condițiile în care emigranții români în Marea Britanie transformă personajul lui Sorescu dintr-un subiect exotic într-unul de actualitate (vezi și Teodora Dumitru, „Exportăm țărani. Şi în poezie", în „Cultura", 2014, nr. 494).

2 Robert J.C. Young, „World literature and postcolonialism", în Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir, (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London–New York, 2013. De altfel, comparația dintre postcomunism și postcolonialism nu a fost valorificată prea mult în spațiul românesc, după un articol așa-zicând inaugural al lui Ion Bogdan Lefter, „Poate fi considerat postcomunismul un postcolonialism?", în „Cahiers de l'Echinox", volume 1: „Postcolonialism & Postcommunism", pp. 117-119. Lefter argumenta pro și contra, invocând criterii politice, mentale, cultural-lingvistice, și conchidea că „însăși raportarea la modelul colonial ne poate ajuta să descriem mai bine istoria recentă. Nu vom fi trăind în postcolonialism, dar suntem cu siguranță în postcomunism, adică într-o perioadă de «tranziție» care lasă în urmă un fel de «ocupație» politică și culturală". Studii citabile dau ulterior Bogdan Ștefănescu, *Postcommunism/Postcolonialism. Siblings of Subalternity*, Editura Universității din București, București, 2012, și Andrei Terian, „Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (inter) Literary Dependency", în „World Literature Studies", 2012, nr. 3-4, pp. 21-36 (tradus în *Critica de export*, pp. 104-129).

Către un canon transnațional

He did it in Las Vegas
And he can do it here
Bob Dylan, „Went to See the Gypsy"

Cu prilejul aderării României la Uniunea Europeană în 2007, criticul Ion Simuț publica un proiect întocmit rapid cu acest prilej, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, o selecție canonică din perspectivă internă a 35 de titluri publicate între 1945 și 2005, de la Constantin Virgil Gheorghiu, G. Călinescu și Marin Preda până la Alexandru Ecovoiu, Dan Stanca și Radu Aldulescu, incluzându-i și pe basarabenii Ion Druță, Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc (aceștia din urmă, cu formule patent revolute, incluși probabil dintr-un spirit ecumenic). Care sunt criteriile selecției? Pentru Simuț, „romanele românești «europene» sunt cele mai bune romane, considerate ca atare de critică și de public. [...] Mai pe scurt, europenitate=valoare"[1]. O astfel de perspectivă are însă dezavantajul de a lăsa deoparte toate problemele ținând de slabul ecou global al literaturii române; din moment ce „noi", românii – și doar noi, chipurile cei mai avizați – suntem cei care decid valoarea scriitorilor noștri (și, de aici, coeficientul lor de europenitate), „ceilalți" nici nu mai contează. O astfel de scăpare nu este de altfel singulară în literatura română (nu doar postcomunistă), care s-a iluzionat adesea că simpla sincronizare cu literatura „avansată" occidentală investește automat literatura română cu universalism; altfel spus, imitarea simbolismului, a modernismului, a Noului Roman, a postmodernismului ar produce automat în spațiul românesc valori egale celor imitate și transferabile/ exportabile/ omologabile în spațiul de referință. Este interesant de observat că și postmodernismul românesc, deși pleacă de la principii originar relativiste și antiuniversaliste, lucrează, pe teren românesc, tot cu modelul lovinescian, și încă retușat în sens finalist: postmodernismul ar oferi astfel literaturii române un soi de „sfârșit al istoriei", o paradigmă finală în care nici o schimbare nu mai afectează totalitatea. Faptul e cu atât mai ironic și mai relevant cu cât principalul său activist, Ion Bogdan Lefter, susține o teorie personală a postmodernismului aflată în contradicție flagrantă cu modelul originar american/ global[2].

1 Ion Simuț, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2008, p. 5.

2 Vezi capitolul dedicat analizării volumului lui Ion Bogdan Lefter *Postmodernism – istoria unei „bătălii" culturale* (2000) în Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, impostori*, pp. 186-218.

Majoritatea discuțiilor canonice de după 1989 au vizat nu relaxarea unui canon marcat literaturocentric, ci redesenarea configurației în termeni de reprezentare simbolică generațională. Dar însăși baza acestor discuții, canonul literar fabricat în comunism, era din punctul de pornire un fals prin aceea că stipula existența unui canon estetic pur, „rezistent", care s-ar fi opus canonului „oficial", ideologic. De fapt, de-a lungul comunismului au existat două canoane, dar nu în simultaneitate, ci în succesiune. Primul este cel realist socialist din anii '50, fundamental ideologic, dar care a inclus – și poate chiar a produs – capodopere, nu doar în pofida, ci inclusiv pe linia prescripțiilor ideologice: *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu (1952), *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (1954), *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran (1954), *Moromeții* de Marin Preda (1955), *Cireșarii* de Constantin Chiriță (1956), *Groapa* de Eugen Barbu (1957), *Cronică de familie* de Petru Dumitriu (1957) etc. Treptat, acest canon, odată cu relaxarea dogmei realist socialiste, a făcut loc unui canon mult mai eterogen, acela al anilor '60-'80, care l-a preluat parțial pe cel al anilor '50 (Marin Preda, Eugen Barbu), excluzând autori penibili literar precum Eugen Frunză, care oricum începuseră să fie excluşi încă din anii '50 dinăuntrul paradigmei realist socialiste. Acest al doilea canon este destul de amestecat în privința criteriilor și a valorilor estetice și/sau politice – dovadă că include mai mulți scriitori anticomunişti slabi decât scriitori comunişti slabi (sensul lui „anticomunist" îi priveşte aici, inevitabil, mai curând pe cei care strecurau şopârle şi alegorii contra regimului, decât pe cei care se opuneau frontal comunismului)[1]. Astfel, acest canon din comunism este ideologic în cel mai limpede sens, marcând configurațiile unor lupte pentru putere și autonomie în cadrul câmpului cultural comunist, laolaltă cu tot felul de compromisuri ideologice făcute sub masca judecății estetice. După

Pentru o autodefinire a ceea ce Lefter înțelege prin postmodernism, e relevantă invocarea unei discuții cu Cristian Moraru la începutul anilor '90: „am avut o lungă discuție cu colegul meu [...]; el încercând să mă convingă că numai cu teme teoretice putem da cărți «competitive», care să fie acceptate în «limbile de circulație», eu – prea ataşat de practica literaturii noastre «provinciale», de scrierile noastre mărturisitoare, de rafinamentele noastre lingvistice intraductibile; el visând la sinteza «ştiințifică», eu – la cea senzorială şi stilistică pe care o numeam şi încă o numesc, în lipsă de o vorbă mai bună, «postmodernă»" (Ion Bogdan Lefter, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 398).

1 Câteva nume de autori valorizați mai mult sau mai puțin episodic de critica „estetică" din comunism pentru rațiuni de „anticomunism": Costache Anton, Ion Anghel Mănăstire, Damian Necula, Bujor Nedelcovici, Platon Pardău, Stelian Tănase, Marius Tupan, Petre Sălcudeanu, Dinu Săraru, Viorel Știrbu. Dintre scriitorii propriu-zis canonici supraevaluați din rațiuni similare pot fi amintiți Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Octavian Paler, C. Țoiu (*Galeria cu viță sălbatică*, 1976).

1989 caracterul său ideologic nu dispare. Numeroasele discuții cu privire la revizuiri[1] urmăresc declarativ fie dublarea criteriului estetic prin cel etic (eticul având funcție atât incluzivă, prin introducerea unor scriitori „curajoși" în perioada comunistă, cât și de excludere a scriitorilor valabili estetic, dar compromiși politic), fie întărirea criteriului estetic prin eliminarea din canonul „comunist" a scriitorilor incluși acolo grație unor presupuse compromisuri politice (lista acestora incluzând și nume de primă mărime, de la Marin Preda la Nichita Stănescu). Însă ambele accepțiuni erau, cum tocmai am arătat, deja funcționale din vremea comunismului. Ca atare, substanța canonului nu se schimbă radical după 1989. Diferența stă în subiectul generațional care încearcă să monopolizeze scena – optzeciștii precarizați ai anilor '80, care în primul deceniu postcomunist încearcă să acceseze resursele publice (universități, în primul rând, dar și reviste subvenționate de Ministerul Culturii sau procentul de 2% din prețul de vânzare al cărților asigurat prin legea timbrului cultural către uniuni de creație – în speță ASPRO, alternativa optzecistă la USR) și private (burse), naționale și globale (colaborări la organe media precum Radio Europa Liberă sau BBC). Această luptă pentru resurse are mai multe înfățișări epidermice, începând cu lupta ideologică dintre structurile „neocomuniste" (reprezentate de Frontul Salvării Naționale, apoi de Frontul Democrat al Salvării Naționale, ultimul transformat în PDSR și apoi în PSD) și structurile „opoziției democrate" (alianța CDR, dar și mici partide ca PAC sau organizații ale inteligheției precum GDS). Tipic pentru o astfel de poziție stratificată este reproșul adresat de Mircea Cărtărescu lui Eugen Simion, de a nu-i fi introdus pe optzeciști în manualele din resentiment politic[2].

Însă chiar pentru Cărtărescu, obsedat, așa cum o atestă jurnalele lui, de recunoaștere în câmpul cultural autohton, acest spațiu începe să fie

1 Vezi Andrei Terian, „Legitimitatea revizuirilor morale. De la E. Lovinescu la lovinescianismul actual", în *Critica de export*, pp. 195-211.

2 „Un critic, important și benefic înainte de '89, a consacrat un mare capitol din opera lui principală tinerilor autori ai anilor '80, discutați acolo extrem de pozitiv După schimbarea de regim, criticul s-a văzut în tabăra politică și culturală opusă. În consecință, le-a adus, cu bună știință, tuturor celor glorificați de el înainte prejudiciul de a nu-i include (decât printr-o frază condescendentă) în manualul pentru ultimul an de liceu, realizat sub direcția lui. Subiectivismul răuvoitor al unui critic a întârziat astfel cu un deceniu receptarea critică a unui întreg sector al literaturii de azi" (Mircea Cărtărescu, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, p. 164). Se remarcă aproape didactic cum una dintre cărțile lui Simion este considerată „opera lui principală" tocmai pentru prezența acolo a „tinerilor autori ai anilor '80, discutați [...] extrem de pozitiv" și cum calitățile de „important și benefic" sunt retrase după 1989 tocmai pentru că atitudinea sa față de generația optzecistă s-ar fi schimbat.

perceput imediat după 1989 ca prea mic, după cum o arată o însemnare din 12 iunie 1990: „Cele două obiective cu prioritate absolută: 1. Scrisul. 2. Publicarea afară. În lumea literară de aici nu prea mai e ceva de făcut. Nu mai am realmente nimic de câştigat, şi de-acum, cu fiecare carte nouă, îmi voi pune doar în joc reputația, ca preotul din Dumbrava Sacră. Şi măcar de-ar merita, dar nu merită. Totul s-a atomizat şi s-a golit de umanitate. N-are nici un sens să publici în reviste literare: nu le mai citesc nici literații”[1]. Odată cu deschiderea granițelor apar noi posibilități de mobilitate între România și spațiul vestic; dacă până atunci conectarea fusese făcută într-un singur sens, dinspre Europa către România, de aici înainte, măcar teoretic, scriitorii români aveau posibilitatea de a se exporta. Treptat, Cărtărescu va reuși să pătrundă pe mai multe piețe occidentale (Franța, Italia, Germania, Olanda, chiar Statele Unite), devenind unul dintre cei mai cunoscuți scriitori români, creditat anual cu șanse la Nobel. Însă, dintre optzeciști, exceptându-l pe Matei Vișniec, care s-a reinventat ca dramaturg în franceză, și pe Christian Moraru, devenit în Statele Unite unul dintre comparatiștii notorii global, Cărtărescu e singurul într-o poziție de vizibilitate internațională. Ca generație, nouăzeciștii ratează de asemenea exportarea pe piețe străine (o excepție fiind Daniel Bănulescu, tradus mai cu seamă în germană). Abia douămiiștii, în special prin poeți, intră sistematic în rețele globale prin traduceri, lecturi publice și burse. De altfel, după cum a observat Paul Cernat, poezia ultimilor 15 ani, scrisă după Mircea Cărtărescu și Cristian Popescu, a renunțat să se mai raporteze, ca până atunci, la istoria poeziei românești și „s-a raportat mult mai mult, dacă nu exclusiv, la modele externe”[2] (s-ar putea obiecta totuși că ultimul poet reprezentativ pentru modelul intern este Marius Ianuș; deși debuta sub semnul lui Allen Ginsberg în 2000, la mai bine de zeci ani după Cristian Popescu, textele lui sunt încă pline de ecouri din Arghezi, Bacovia ș.a.). În timp ce optzeciștii (Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru) avuseseră un acces limitat la ce se scria afară, douămiiștii și cei de după ei au putut circula liber și n-au mai depins de oferta limitată a librăriilor românești. Însă, deși sub auspiciile ICR-ului s-au realizat numeroase traduceri publicate atât în Occident, cât și în Europa de Est, o slabă integrare globală a literaturii române poate fi percepută în continuare.

1 Mircea Cărtărescu, *Jurnal. 1990-1996*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 42.
2 Paul Cernat, „Carnavalul apocaliptic (I)”, în „Observator cultural”, 2016, nr. 829.

Există două modele principale de integrare a literaturii române pe piața globală. Le identific pornind de la practica exportului efectiv pe care literatura română a reușit să o realizeze, pentru a putea reconstitui *a posteriori* eventualele cauzalități și rețete de succes.

Un prim model este al traducerii. Prin traducere, un scriitor venind dintr-o periferie poate obține o poziționare globală. Cazul poate fi ilustrat prin biografia și scrierile lui Norman Manea[1], având în centru evenimentul traumatic al Holocaustului român (Manea a fost deportat în 1941, la doar 5 ani, în Transnistria de guvernarea Antonescu, fiind repatriat abia în 1945). De profesie inginer constructor, Manea debutează în 1966 la „Povestea vorbii", supliment al revistei „Ramuri", cu povestirea „Fierul de călcat dragostea", fiind prezentat de Miron Radu Paraschivescu. În 1981, un interviu acordat revistei „Familia", în care critică transparent direcția ultranaționalistă de la „Săptămâna", îi atrage atacuri violente din partea publicației lui Eugen Barbu, dar şi a săptămânalelor „Flacăra" şi „Luceafărul". În 1986 alege să se exileze, stabilindu-se inițial în Germania, iar din 1988 în Statele Unite ale Americii, unde ajunge ca bursier Fulbright, recomandat de Virgil Nemoianu. În 1999 primeşte cetățenia americană. Este distins cu numeroase premii. Deși afirmat pe piața culturală americană și profesor în Statele Unite, Manea continuă să scrie în română. El și-a descris condiția de exilat lingvistic prin metafora „casa melcului", reprezentând limba română pe care este nevoit să o poarte după el. În mod ironic, tocmai limba folosită în literatura lui a polarizat de la început critica din România. Pe de o parte, Dana Dumitriu nota lipsa „vocației stilistice" şi găsea romanul *Captivi* (1970) „delirant şi istovitor"[2], Nicolae Manolescu și Alex. Ştefănescu au vorbit de un „scriitor lipsit de talent", iar Marian Popa aprecia că „scrie foarte prost, cel puțin româneşte"[3]. De cealaltă parte, Mircea Iorgulescu, Liviu Petrescu, Valeriu Cristea, Paul Georgescu, Lucian Raicu, Ov. S. Crohmălniceanu ş.a. au semnat exegeze minuțioase şi foarte pozitivante. Ambele abordări îşi găsesc justificări în tipul de proză scrisă de Norman Manea, aceasta înfățişându-se cel mai adesea ca un flux descriptiv în cheie contras-eliptică, surprinzând simultan planuri eterogene – discursiv, evenimențial și

1 Paginile despre Norman Manea reprezintă o versiune contrasă și repoziționată conceptual a unui articol inclus în Eugen Simion (coord. general), *Dicționarul literaturii române*, vol. II

2 Dana Dumitriu, *„Captivi"*, în „Argeș", 1971, nr. 2.

3 Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, p. 823.

cronologic. Vocile narative îşi dispută transmisia, planul psihic interior se confundă cu cel exterior, trecutul reverberează în prezent, frazele sunt dominate de substantive și se dispensează de verbe, lirismul răbufneşte și confiscă proza în favoarea poemului în proză, exprimarea ultraconcentrată alternează cu verbiajul debutonat, monologul se confundă cu dialogul, descrierea îneacă narațiunea. Este o literatură încifrată stilistic și simbolic, solicitând un cititor foarte atent și mai multe lecturi. Polarizarea criticii decurge din răspunsul la întrebarea în ce măsură scriitorul merită un astfel de efort. Cei care îl contestă vor vorbi despre ilizibilitate, refuzând travaliul interpretării şi chiar al lecturii, ceilalți, dimpotrivă, se vor referi la decodarea unei literaturi dense, care oferă răsplata unei hermeneutici laborioase. Autorul însuşi a vorbit despre „ilizibilitatea" propriilor cărți, invocând încifrarea la care a recurs pentru a evita înserierea într-o literatură convenabilă Partidului Comunist. Acest argument este implauzibil. În primul rând, în perioada în care Norman Manea începe să scrie, presiunea partinică asupra literaturii se află într-un punct minim. În al doilea rând, după plecarea în exil literatura sa nu se modifică nici în sensul dificultății, nici în cel al convenției esopice (dovadă stilul eseului „Despre clovni: dictatorul şi artistul", critică la adresa lui Nicolae Ceauşescu scrisă în 1989, după stabilirea în SUA). Ceea ce dă originalitate scrisului lui Norman Manea este substanța materiei autobiografice pe care o prelucrează prin intermediul formulei alese. Mai toate cărțile publicate în deceniul al optulea fac parte dintr-un ciclu numit *Variante la un autoportret*. Autoportretul este fidel mai mult în spirit decât în literă, deşi nu lipsesc incidențe strict autobiografice. Povestirile şi nuvelele din *Noaptea pe latura lungă*, *Primele porți* (1975) și *Octombrie, ora opt* (1981) acoperă un arc de timp între deportarea în Transnistria (1941-1945) şi perioada târzie a comunismului. În „Puloverul", text de referință, oroarea lagărului este sugerată prin obiectul vestimentar invocat în titlu. Puloverul ține de cald, fiind astfel un lucru râvnit și rar, și în acelaşi timp transmite tifosul și moartea. „Ceaiul lui Proust" este o variație pe motivul madlenei din ciclul *În căutarea timpului pierdut*: prizonierii îşi imaginează că beau ceai îndulcit uitându-se la un cub de zahăr, rămăşiță fetişizată a vieții de dinainte de deportare. Proza „Nunțile" ar fi o critică a standardizării limbajului prin care este descris retrospectiv Holocaustul. Un copil supraviețuitor este obligat de adulți să învețe pe dinafară și să recite în cadru festiv un discurs despre experiența traumatică pe care o trăise. Numai că discursul, redactat într-o limbă de lemn,

corupe trauma originară transformând-o într-o caricatură. Ironia e cu atât mai apăsată cu cât discursul se bucură de succes şi ajunge să fie recitat pe la nunți, în cadrul programului distractiv. Nuvela „Trenciul", publicată în culegerea *Fericirea obligatorie* (1999), poate fi citită în pandant cu „Puloverul". De data aceasta, obiectul de vestimentație figurează intruziunea Securității în spațiul privat: a doua zi după o petrecere opulentă ce are loc în plina austeritate alimentară a anilor '80, soția ziaristului-amfitrion descoperă în cuier un trenci care nu aparținuse nici unuia dintre invitați. Este vizată practica Securității de a folosi locuințe private pentru activități specifice. Romanul cel mai important al lui Norman Manea este însă *Plicul negru* (1986), în centrul lui fiind ancheta ratată a lui Anatol Dominic Vancea Voinov, zis Tolea, pe urmele unei scrisori misterioase care cu mult timp în urmă, în 1940, îl împinsese pe tatăl lui la sinucidere. Pista detectivistă are un echivalent în compoziția multistratificată a romanului, în care indiciile utile şi referințele transparente (la *Despre eroi și morminte* de Ernesto Sábato, la I.L. Caragiale din *O scrisoare pierdută* etc.) coexistă cu secvențe aproape opace semantic. Altă simetrie abil orchestrată este cea dintre România anului 1940, în care evreul Marcu Vancea se sinucide din cauza unei simple scrisori de amenințare, și România anului 1980, în care Tolea, fiul lui Vancea, înnebuneşte. Romanul a apărut cu dificultăți detaliate ulterior în eseul „Referatul cenzorului". Ca urmare a presiunilor și a compromisurilor consecutive, versiunea tipărită diferea semnificativ de varianta originală. Ediția din 1996, rescrisă, încearcă să reconstruiască versiunea inițială, între timp pierdută. Sunt practic două cărți diferite şi ca arhitectură, și la nivel de amănunt. Prima este un metaroman, în stilul romanului lui Costache Olăreanu *Ficțiune și infanterie* (1980), pentru ca a doua să renunțe cu totul la rama metanarativă care făcea ca textul să fie atribuit scriitorului Mynheer. De asemenea, în a doua versiune referirile anticomuniste capătă nuanțe imposibile în 1986. Câteva intervenții ale lui Norman Manea în presa americană, reluate în țară, au suscitat discuții în care au replicat brutal chiar și comentatori de regulă *open minded* ai fenomenului inteligheției contaminate de fascismul interbelic. Cea mai bună carte a lui Norman Manea rămân memoriile din *Întoarcerea huliganului* (2003). Titlul unifică două „întoarceri" diferite: a adultului în trecutul îndepărtat și a exilatului în România. În prima sunt rememorate „inițierea" din Transnistria, o scurtă experiență de utemist, închiderea tatălui în colonia penitenciară din Periprava, detaliile unei cariere apatice de inginer constructor,

câteva amoruri, începuturile carierei literare, intrarea în vizorul Securității, plecarea în Europa şi după aceea în SUA (plecare parțială, întrucât scriitorul rămâne captivul limbii române, „casă a melcului" de care exilatul nu se poate desprinde). A doua întoarcere o reprezintă călătoria de douăsprezece zile în România anului 1997. Psihologia celui care revine în țară este a unui vizitator care revede cu neplăcere locuri cândva familiare, dar care acum nu îi trezesc decât o combinație alienantă de sentimente din zona nevrozei, a umoralului și chiar a paranoiei. Simptomatic, caietul de notații făcute în această călătorie e uitat în avion: astfel, umbra celei de-a doua întoarceri a dispărut, spre deosebire de spectrul trecutului. Norman Manea scrie o proză autoficțională într-un fel apropiat de eseistică. Nu încearcă să dea un ritm coerent narațiunii, pe care o împrăştie în secvențe şi în fotograme. Liantul îl aduc punctele de discontinuitate – digresiunile, elipsele, şotronul jucat între planuri. Trecutul se naşte, şi chinurile acestei naşteri, „inventată" şi trăită în prezentul narativ, construiesc efectul empatic al romanului. *Vizuina* (2009) reprezintă o întoarcere la ficțiunea „pură", deşi afluenți autobiografici se varsă şi aici. Intertextualitatea e la fel de marcată și de importantă pentru construcția cărții ca și în *Plicul negru*. De data aceasta sunt valorificați Borges, a cărui nuvelă „Moartea și busola" oferă unul dintre cluurile cărții, dar și Vladimir Nabokov cu *Pnin* (de unde Norman Manea preia, printre altele, trucul naratorului care trece de la persoana a treia la persoana întâi, introducându-se ca personaj), Mihail Sebastian (al cărui personaj din *De două mii de ani*, Marga Stern, apare ca amantă de tinerețe a lui Cosmin Dima, reflectare „cu cheie" a lui Mircea Eliade), Thomas Mann etc. O zonă relevantă de intertextualitate priveşte revizitarea figurii lui Mircea Eliade și afacerea neelucidată a asasinării lui Ioan Petru Culianu. Atât Eliade, cât și Culianu apar aici ca „personaje". Deşi numele sunt schimbate, transferul se face transparent. Minus câteva retuşuri superficiale, toate propozițiile principale din enciclopedia reală care-i descriu pe Eliade și pe Culianu trec în personajele Cosmin Dima și Mihnea Palade. Ar fi vorba deci de o reluare, cu instrumentele ficțiunii, a dezbaterii din eseul „Felix Culpa" (1991), unde analizase trecutul fascist al lui Mircea Eliade. Totuşi, tema de adâncime a romanului stă în surprinderea morfologiei tulburi a identității exilatului. Este încă o constantă a prozei lui Norman Manea. Dacă pentru inginerii săi din romanele anilor '70 exilul era interior, în *Vizuina* spațiul exilului nu mai este subiectiv, ci obiectiv, fiind localizat în Statele Unite ale Americii. Un corelativ al condiției de

exilat – dar şi un corectiv al fanteziilor legate de utopia americană – este vulnerabilitatea: în fața vârstei, a bolii (secvența cea mai consistentă literar fiind aceea a unul coşmar medical) și în fața agresiunilor exterioare (atacul asupra Turnurilor Gemene din 11 septembrie 2001, care a avut parte de un număr considerabil de evocări artistice în cultura americană, ia notă şi de contribuția lui Manea).

Se poate susține că în bună parte succesul lui Norman Manea în Occident (unul mai curând de critică decât de public – lucru firesc, dată fiind dificultatea relativă a literaturii cu pricina) a depins de universalitatea temei Holocaustului tratate în opera sa – unul dintre subiectele inconturnabile ale ultimilor decenii, inteligibil din capul locului la nivel global (deși, desigur, a fi universal traductibil nu echivalează cu a fi cu necesitate omologabil, această diferență fiind acoperită de meritul particular al autorului). Însă în România asocierea succesului lui Manea cu mitologia antisemită a conspirației iudaice s-a făcut nu o dată, și nu doar în cercuri patent antisemite. În prima monografie dedicată lui Manea, Claudiu Turcuș rezuma astfel această atitudine, comentând un articol de Dan Stanca care stabilea o legătură între „Felix Culpa" și poziția lui Manea în SUA: „Legat de exilul american, s-a impus clișeul (neserios, dar popular) că mecanismele imperialiste de promovare și interesele evreiești i-au adus scriitorului consacrarea"[1].

O altă versiune a acestui prim model poate fi identificată la Mircea Cărtărescu. Principala diferență dintre cei doi autori este că, în timp ce Manea s-a deteritorializat spațial, emigrând din România și stabilindu-se la New York, Cărtărescu, deși cu o bună dinamică globală (burse, traduceri, publicări în reviste străine), a rămas cu domiciliul stabil în România. De asemenea, spre deosebire de universalismul tematic al lui Manea (Holocaustul românesc), Cărtărescu a găsit o altă modalitate de „universalizare", de accesare a rețelei globale, și anume intertextualitatea, mecanism transnațional între ale cărui referințe globale introduce un material local. Acest material este în primul rând orașul București, topos central al literaturii lui Cărtărescu. Într-un text[2] care, potrivit autorului, a stat la baza trilogiei *Orbitor*, Cărtărescu vorbea despre cum literatura sa a crescut din obsesia de a da Capitalei o substanță universală, translocală: „fiind […] un puști înnebunit de Cartea pe care avea s-o scrie, […], calculam

1 Claudiu Turcuș, *Est*-etica *lui Norman Manea*, p. 29.
2 Mircea Cărtărescu, „Bucureștiul meu", în *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, pp. 14-25.

și recalculam cu disperare infimul «corelativ obiectiv» de care dispuneam [...]: câteva persoane, câteva trasee prin București... Enigmele nu vroiau să apară. Subterane nu existau. Oamenii erau buni, iar orașul plat ca un ceas de mână, legat de încheietură cu Dâmbovița în chip de curelușă. Unde era splendidul, splendidul amurg petersburghez, cu un student aplecat visător pe un pod, peste apele Nevei? Unde tunelele de cărămidă pe sub Buenos Aires din *Abaddon* [...]? [...] Începusem să scriu pe atunci un roman-sonet [...]... Forma era minunată, dar cu ce aveam s-o umplu? [...] Mă afundam [...] în descrieri, descrieri nesfârșite de case și blocuri vechi, străvechi, fărâmițate, mâncate de viermi și urechelnițe pe dinăuntru, cu ferestre rotunde care reflectau amurgul gros ca păcura, cu lifturi antediluviene glisând lent în cuști de sârmă plină de jeg și unsoare. Străzi cu case demolate, doar cu câte un zid rămas în picioare, ca o bucată de măsea cu plomba căzută, copaci de un verde nefiresc de spălăcit, de culoarea halucinației... Maidane cu chiuvete ruginite și carcase de răcitoare, fecale și sârme... [...] Și depozite de cărămidă roșie, cu scoabe de fier, cu ziduri mai vaste ca orizontul.... [...] când ridicam ochii de la foaia pe care o mâzgăleam cu pixul și care se făcuse deja galbenă ca flacăra de sodiu și poroasă în înserarea de octombrie, vedeam, prin tripla fereastră panoramică din camera mea de pe Ștefan cel Mare, un alt București, care nu voia cu nici un chip să intre în proza mea. [...] Urât, provincial, cu niște coșuri cenușii de termocentrală hiperdeparte, orașul «real» mă jignea, îmi scuipa în față o flegmă cenușie. Cenușiu, cenușiu avea să-mi fie destinul literar, căci unora li se dăduse Viena, iar mie plictisul acesta fără limite”[1]. Scrierea celor trei volume din *Orbitor* – dar și, înainte de aceasta, a volumului *Nostalgia* (publicat într-o variantă cenzurată în 1989 sub titlul *Visul*) și a miniromanului *Travesti* – a însemnat tocmai găsirea acelei materii fantastice care la Cărtărescu dă Bucureștiului o culoare romantică și gotică: case vechi cu stucaturi baroce și ruinate, labirinturi subpământene etc. În 2007, la lansarea volumului al treilea din *Orbitor*, *Aripa dreaptă*, Gabriel Liiceanu, răspunzând peste ani textului „Bucureștiul meu”, vorbea de faptul că Bucureștiul este pus, în sfârșit, pe harta literaturii mondiale. Mai competent decât Liiceanu în literatură comparată, Christian Moraru, care i-a dedicat mai multe texte lui Cărtărescu, avansa o idee asemănătoare: într-adevăr, despre un proces al „planetarizării” lui Cărtărescu se poate vorbi în mai multe sensuri: de la intrarea, prin traduceri, într-un circuit transnațional, până la

1 Mircea Cărtărescu, „Bucureștiul meu”, pp. 15-16.

integrarea într-un sistem planetar prin accesarea unei intertextualități globale, dar și prin tematizarea obsesivă în ficțiunile sale a unei totalități planetare[1]. Acest proces nu a avut loc prin vehiculul „postmodernismului românesc". Cărtărescu a fost importat nu ca un „Pynchon român": deși, evident, trimiterea nu putea fi evitată, dată fiind și influența lui Pynchon asupra românului, comparația nu s-a făcut în sensul lovinescian al pozitivării lui Cărtărescu în numele sincronizării lui teoretice cu postmodernismul. Nu tema e aici universală (ca la Manea), ci intertextul. Cărtărescu vorbește despre obsesii strict personale într-o *lingua franca*. Dar și așa-zisa biografie unică și irepetabilă a copilului Mircea, crescut într-un *hic et nunc* irepetabil (Bucureștiul anilor '50-'60), evident necunoscut occidentalului și poate de aceea „misterios", de fapt încorporează marote arhetipale deprinse din lectura lui C.G. Jung ș.a. Dovadă că „rețeta" romanescă a lui Cărtărescu (labirinturi urbane, conspirații obscure, queste de-a lungul istoriei personale și naționale, simbolistica centrală a Cărții etc.) se regăsește la un scriitor contemporan lui, turcul Orhan Pamuk (între cei doi neputându-se vorbi de o influență directă): Istanbulul lui Pamuk este geamănul Bucureștiului lui Cărtărescu. Se poate pune însă întrebarea de ce a devenit notoriu Cărtărescu și nu Mircea Horia Simionescu sau Mircea Ivănescu, care au multe dintre calitățile enunțate până acum, în primul rând disponibilitatea pentru intertext. Răspunsul este banal: pentru că Mircea Cărtărescu a călătorit în afara țării și și-a „produs" traducerile/ circulația. De asemenea, la baza exportării lui, dincolo de motive triviale precum expunerea sa în cadrul unor rețele globale, a stat o multiplă redundanță structurală[2], extrem de utilă, precum în cazul pictorilor ce au nevoie de un „stil" (de o manieră decodabilă prin fiecare tablou în parte) pentru a vinde. În primul rând, redundanța structurii narative. De la *Nostalgia* la *Solenoid* (dar incluzând aici și poemul epic *Levantul*), prozele lui Cărtărescu au același principiu metanarativ de compoziție. Astfel, *Travesti* (1994) conține în mic întreaga structură din *Orbitor*: romanul ca discurs anamnetic prin care se recuperează o traumă din copilărie (sora geamănă pierdută în copilărie și încercarea de viol a lui Dan Nebunul în *Travesti*; fratele geamăn pierdut și încercarea de viol a lui Dan Nebunul asupra lui Mircea

1 Vezi Christian Moraru, *Reading for the Planet. Toward a Geomethodology*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015, pp. 112-125.

2 S-a vorbit de o „genă a redundanței" în literatura lui Cărtărescu (vezi în acest sens studiul Teodorei Dumitru, „Jocurile sunt făcute. Cărtărescu prin Cortázar", în „Transilvania", 2013, nr. 11-12, pp. 64-69).

în *Orbitor*), sublimată în memoria naratorului de o invenție barocă prin care se refulează trauma (în *Travesti*, transsexualitatea agresivă a lui Lulu în tabăra din Budila; în timp ce în ultimul volum al trilogiei *Orbitor* semnul care substituie trauma este mult mai elaborat, sub forma unei conspirații metafizice a Universului care duce la nașterea lui Mircea). O eboșă timpurie a acestui clișeu apare încă din „Mendebilul" (nuvelă din *Nostalgia*), în care violul ratat al Mendebilului (același Dan Nebunul) asupra naratorului era substituit printr-un alt mendebil („mendebilul doi") și prin scena sexuală-androgină în care acesta apărea gol în camera fochistului: „«Mendebilul» e o ficțiune evazionistă dintr-un adevăr care se numește Dan Nebunul. O proteză idealizantă care acoperă nu numai entitatea ininteligibilă și aspră numită Dan Nebunul, ci si alte entități inconcevabile [...]. «Mendebilul» se înscrie în sfera acelor ficțiuni compulsiv-inversate, care văd într-un infarct o inimă înflorită"[1]. Al doilea nivel de redundanță este cel stilistic[2]. Al treilea nivel de redundanță este cel de conținut – materia autobiografică, aceeași materie autobiografică umple cu minime variații toate cărțile lui Cărtărescu. Al patrulea nivel este cel de amplasament – Bucureștiul despre care deja am vorbit, care funcționează asemenea unui Aleph borgesian[3]. Al cincilea este nivelul intertextual, începând cu reproducerea în „REM" a structurii unei povestiri de Julio Cortázar, „Sfârșitul jocului", prin care principiul redundanței capătă o poetică, o „punere în abis a întregii creații în proză a lui Mircea Cărtărescu"[4], și ajungând la autori ca Franz Kafka, Pynchon, M. Blecher, Leonid Dimov și alții.

1 Teodora Dumitru, „«Mendebilul». Note de subsol", în „Cultura", 2007, nr. 86.

2 „[M]ultiplicarea vocii narative nu atrage după sine și multiplicarea perspectivei lingvistice asupra obiectului. Sub raport stilistic, limbajul romanul relevă prezența nemijlocită a aceluiași idiolect, exersat în diverse variante retorice (ne referim la retorica adresării). Se remarcă un timp de expresivitate formală, puternic personalizată și care este dată îndeosebi de predilecția pentru epitetul ornant, dar neconvențional, exploatarea tuturor registrelor lexicale, metaforizarea, evocarea explicită și manieristă a intertextelor, recurența unor teme (nostalgia, iubirea) și a unor motive (păianjenul, himera). [...] toate narațiunile din acest roman converg către o singură voce, cu un limbaj unic" (Liliana Hoinărescu, *Structuri și strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Academia Română–Fundația Națională pentru Știință și Artă–Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan–Al. Rosetti", București, 2006, pp. 120-121).

3 Christian Moraru, *Reading for the Planet*, pp. 112-125. Vezi și Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar. Șase lecturi literare ale orașului*, Editura Humanitas, București, 2016, pp. 27-92.

4 Teodora Dumitru, „Jocurile sunt făcute. Cărtărescu prin Cortázar", p. 68.

Al doilea model este acela al implantului. El privește infiltrarea unei culturi centrale dinspre o cultură periferică într-un mod care modifică subtil parametrii primeia, fără a prezerva însă identitatea celei de-a doua. Exemplul ilustrativ îl oferă alt scriitor evreu-român, Andrei Codrescu[1]. Acesta debutează în România comunistă cu poezia Șantier – fructul unei călătorii de documentare la hidrocentrala de la Argeș, alături de Ion Gheorghe –, publicată la „Luceafărul" în 1962 sub semnătura Andrei Permuter. Va mai publica poeme – de regulă influențate de „suprarealismul sacerdotal" al lui Lucian Blaga – în aceeași revistă, în „Gazeta literară" și în „Steaua", sub pseudonimul Andrei Steiu. În 1965 emigrează împreună cu mama sa, ajungând în SUA, la Detroit, după șase luni petrecute în Italia. Se decide să scrie în engleză – prima opțiune fusese franceza – la sfatul lui Nichita Stănescu. În timpul periplului către America, dar și în anii următori, până în 1970, când debutează editorial cu volumul de versuri *Licence to Carry a Gun* (1970), va continua totuși să scrie și în română, apelând bunăoară la pseudonimul Maria Parfenie; câteva texte vor apărea în reviste ale exilului, precum „Revista scriitorilor români", „Ființa românească", „Limite" ș.a. De altfel, după cum va mărturisi într-un interviu, „poeziile mele 1966–1970 erau gândite pe românește, dar scrise pe engleză"[2]. După un an petrecut la Detroit, se stabilește la New York, lucrând într-o mare librărie de pe 8th Street, frecventând cercurile literare și cunoscându-i pe Ted Berrigan, Paul Blackburn sau Joel Oppenheimer. Publică în jurnale litografiate ca „The World", editat de Anne Waldman și Lewis Warsh. În 1970 ajunge la San Francisco, unde editează cărți litografiate și locuiește până în 1974, când se mută în California de Nord, la Monte Rio. Între 1977 și 1984 stă în Baltimore, unde predă la Johns Hopkins University. Primește cetățenia americană în 1981. În 1983 începe colaborarea cu National Public Radio. Prezența la postul de radio, ca realizator al emisiunii „All Things Considered", îi va aduce notorietatea de-a lungul Statelor Unite. Din 1984 se mută la Baton Rouge, devenind profesor de literatură comparată și de scriere creativă la Louisiana State University, poziție în care rămâne până în 2009, când se pensionează. În 1983 a fondat revista de poezie și eseuri despre poezie „Esquisite Corpse" (titlul trimite la suprarealistul „cadavre exquis");

1 Radu Pavel Gheo, „Andrei Codrescu's Identity Masks: Pseudonyms and Heteronyms", în „Journal of Romanian Literary Studies", 2014, nr. 4, pp. 539-546.

2 Constantin Pricop, „Interviu cu Andrei Codrescu: «Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut»", în „România literară", 1997, nr. 45.

din 2007 publicația a trecut în mediul virtual. Din 1990 a fost prezent în presa din România cu numeroase interviuri, precum și cu eseuri traduse din engleză. În decembrie 1989 se întorsese în România, transmițând reportaje despre revoluția anticomunistă pentru National Public Radio și ABC News. Despre această experiență vorbește volumul *The Hole in the Flag. A Romanian Exile's Story of Return and Revolution* (1991).

În literatura americană Andrei Codrescu este o figură complexă și prolifică. În poezie el amintește de experiența suprarealismului românesc și european, unul dintre poeții săi de căpătâi fiind Tristan Tzara, căruia îi va dedica în 2009 o carte de investigații eseistice și critice – *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess*. De asemenea, importă prin traduceri literale expresiile idiomatice ale limbii române (cum ar fi „fluierul piciorului")[1], rezultatul contribuind la impresia suprarealistă, deși, potrivit lui Andrei Codrescu, „educația mea de poet american vine din obiectiviști, New York School și generația Beat". În poezia scrisă în engleză a folosit la început heteronimi în stilul lui Fernando Pessoa: Julio Hernandez, Peter Boone, Alice Henderson-Codrescu (numele soției), utilizați în volumul de debut, și Calvin Boone, care apare în *The History of the Growth of Heaven* (1973). Începând cu scrierea comercial-erotică *The Repentance of Lorraine* (1976), publicată sub pseudonimul Ames Claire, a scris mai multe romane: *The Blood Countess* (1995) este dedicat contesei Elisabeta Báthory, fața feminină a mitului lui Dracula, *Messi@h* (1999), panoramă a milenarismelor din preajma anului 2000 pe fundalul mutațiilor produse de epoca digitală, *Casanova in Bohemia* (2002) reconstituie ultimii ani din viața lui Casanova, petrecuți ca bibliotecar al contelui von Waldstein, iar *Wakefield* (2004) actualizează motivul pactului cu diavolului. În *Monsieur Teste in America & Other Instances of Realism* (1987) Andrei Codrescu preia declarativ personajul lui Paul Valéry „cu scopul precis de a-i folosi metoda de raționament rece pentru înțelegerea conflictului fierbinte între eul

1 „«Poezii românești cu masca de engleză» se găsesc numai în prima mea carte, *License to Carry a Gun* (1970). Ele purtau mască pentru că erau scrise în spiritul poeziei române, pe care-l găsisem în gândirea și educația mea de la Sibiu. În a doua carte, limba engleză mi-a dăruit alte mijloace de exprimare și de înțelegere, care s-au adăugat celor pe care le știam într-un mod natural, dar și spectacular. Nu exista nici o ruptură între începuturile mele în limba română și poeziile mele în engleză: am adăugat pur si simplu o dimensiune românească poeziei americane. Aceasta a rămas și e contribuția mea la poezia americană. Poezia românească are, în acest fel, un loc solid înăuntrul vastului peisaj literar american" („«Creația este și bucurie, și luptă». Doina Ioanid în dialog cu Andrei Codrescu", în „Observator cultural", 2016, nr. 843).

european și cel american”[1]. Pentru bibliografia reporterului, *Hail, Babylon! In Search of the American City at the End of the Millenium* (1998) și *Ay, Cuba! A Socio-Erotic Journey* (1999) sunt două piese caracteristice, prima fructificând călătorii de-a lungul Statelor Unite (Baltimore, New Orleans, Las Vegas, San Francisco ș.a.), cealaltă explorând pătrunzător Cuba lui Fidel Castro. Selecții din numeroasele culegeri de eseuri ale autorului, valorificând bunăoară rubrica „All Things Considered”, apar în volumele *Scrisori din New Orleans* (2006) și *Noi n-avem bun-gust, noi suntem artiști* (2008) – exerciții de luciditate sceptică și ironică, în care-și dau mâna raționalismul de factură iluministă și speculația fantezistă a poetului insurgent.

Deși temele românești împânzesc opera americană a lui Andrei Codrescu, din punct de vedere editorial el devine autor de limbă română abia la 59 de ani, în 2005, când apare volumul *Instrumentul Negru*, cuprinzând poezii scrise în limba română între 1965 și 1968, după plecarea din România. În prima parte a anilor ’70 poetul plănuise să le publice, în selecția și cu prefața lui Ștefan Baciu, la Editura Mele aparținând acestuia; ulterior proiectul fusese abandonat. Poemele produc un fel de exorcizare a spațiului lăsat în urmă, vorbind despre ideologii, dictaturi, revoluții, cadavre într-o succesiune de imagini suprarealiste controlată printr-o ironie neagră („Fără sânge între noi circulă revoluții plictisite care n-au bordeluri destule și și-au băut toți banii. În cea mai liniștită școală din sat portretele au două capete și pe foile gramaticii românești își leapădă pielea revoluții diverse și flămânde. Sau sătule”[2]. O temă inevitabilă este schimbarea limbii: „Ca să înveți altă limbă ți-a lăsat Dumnezeu linia străbunilor/ pe care poți s-o pipăi pân’ la rădăcină/ și să găsești în ea scurta vătuită a soldatului austriac/ în care se află o scrisoare neterminată în limba germană./ Sunt ușor de pătruns aceste bufnițe viețuitoare pe podurile caselor/ înlăuntrul lor lucrează încă inchiziția/ care-și spune jurămintele în limba spaniolă/ și ascute limba evreului cu fierul roșu./ Multe sunt gurile care tac pe această linie a străbunilor/ dar mai multe sunt minciunile lor nerostite/ pe care le poți scula cu un strigăt/ și vor începe de la sine/ să se traducă în toate limbile pământului”[3]. Poate compensativ în raport cu trauma exilului, în 1965-1967 poetul își inventează un heteronim, Maria Parfene, în numele căreia scrie versuri de o vitalitate robustă,

1 Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad, 2005, p. 85.

2 Andrei Codrescu, „Gramatică”, în *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, prefață de Ștefan Baciu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005, p. 32.

3 Andrei Codrescu, „Limbi străine”, în *Instrumentul negru*, p. 17.

infiltrate de imagini din repertoriul tradiționalist și de simboluri sexuale nesofisticate, sublimate totuși printr-o inteligență care le transcende subversiv: „Sărbătorim un veac de când sămânța s-a risipit în cele patru/ vânturi. Părintele Șofariu s-a complicat prin rădăcini ca/ cum cineva îl privea printr-un glob de metal./ Eu începeam o graniță sau sfârșeam o iubire, egal./ Arama, apa, cicluri vegetale/ se iluminau în mese, în cuțite și în scaune,/ în baie izbucnise ca o moarte, via./ E marea încercare, dar eu, până la capăt,/ rămân, rămân Maria!”[1]. Ciclul *Nouă crize clasice. New York – Detroit 1967* marchează „americanizarea” poeziei lui Andrei Codrescu la nivel de discursivitate și de imaginar, probând învățarea lecției beatnicilor: „Rămânem pe pământ cu tot ce-am strâns și tot ce-am dărâmat./ Am strâns două scoici și un Aparat/ De făcut cerul invizibil./ Am dărâmat clădirea consiliului de stat și tipografia națională,/ Am dărâmat piramida de trupuri pe pat/ Am dărâmat cușca plină de jivine nepământești”[2]. Tot în 2005 este publicată a doua carte scrisă de Andrei Codrescu în română, *Miracol și catastrofă* – un volum de convorbiri pe mail cu Robert Lazu. Subiectele atinse acoperă o plajă largă şi diversă: oraşul copilăriei, Sibiu, cu aura lui fantastică; începuturile literare; viața boemă a anilor ’70, irizată de anarhism şi LSD, de ocultism şi subculturi de toată mâna; industria religioasă contemporană (de multe ori deversând în forme de un kitsch dubios); atacurile teroriste din 11 septembrie 2001; derapajele fasciste ale lui Mircea Eliade din anii ’30; Miorița – „animalul cel mai creştin şi mai antifascist cu putință”[3]. Resurecția românească nu se oprește aici. *Submarinul iertat*, roman în versuri scris în colaborare cu Ruxandra Cesereanu, va apărea în 2007; sub o tramă oarecare – o pianistă și un „amerikan” fac dialectica poeziei pe un submarin –, cei doi autori oferă o improvizație jazzistică în buna tradiție a suprarealismului: „tu faci din poezie un fel de *french can-can*/ cu straturi suprapuse cu fuste de țigancă o chestie barocă tenebroasă/ fiindcă îți ia mințile şi le împrăştie/ iar tu faci din poezie i-a spus pianista/ un soi de *chewing gum* ultramerikan/ cu chipsuri picante şi gust veşnic mentolat/ *shit* a izbucnit atunci beatnikul/ fără ironie viața ar fi o desuetă prăvălie/ fetițo ia aminte la ce-ți spun acum binevoitor şi deloc răstălmăcitor/ ce vrei tu din prăvălia asta nefasta/ sunt dantele panglici mătăsuri curele/ eu vreau în schimb altceva vreau doar cuvintele limpezi/ căzute direct din stele pricepi/ vreau vorbele fără mărgele şi brizbrizuri/

1 Andrei Codrescu, „Aniversare”, în *Instrumentul negru*, p. 72.
2 Andrei Codrescu, *Instrumentul negru*, p. 92.
3 Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă*, p. 72.

fără confetti fără măşti veneţiene/ vreau un carnaval demachiat cu riduri şi cearcăne autentice/ fără divagaţii ochioase ori întorsături bezmetice/ dar nălucile scurgerile pure de fantezie în comă/ şi licorile psihedelice cui le laşi/ îl zgândări atunci pianista pe amerikan/ la naiba-n praznic îi răspunse beatnikul/ vremurile în care simţeam sub vulcan s-au dus/ hai trezeşte-te din nefiresc şi nepământesc/ vino în realitatea de aici şi acum/ scoboară-te din tramvai şi urcă-n metroul scrijelit cu graffitti/ de trăitorii la periferie/ bea o bere cu mine fii măcar puţin slinoasă şi năpădită de murdărie/ fii reală şi nu boreală/ lasă-te prinsă-n cacealmaua prezentului dar nu cu vorbe de boală/ fii tu însăţi nu pianistă cum te prefaci a fi/ ci femeia de smoală din lăuntru care prea mult a stat închisă într-un cazan/ fii propria ta negresă fluierând la volan"[1]. În paralel cu trama „anecdotică" a volumului, poate fi citită aici povestea reinfiltrării literaturii române de Andrei Codrescu, a felului în care provoacă limba regăsită să își iasă din rutinele idiomatice, capete un efect suplimentar de stranietate, să sune chiar a poezie tradusă. De asemenea, tot în 2007 este revelat un volum scris de Andrei Codrescu în limba română în anii '60, *Femeia neagră a unui culcuş de hoţi*, constând în poeme notate, ca într-un palimpsest, direct pe cartea de poezii a unei autoare italiene: „Iritat de poeziile insipide din *L'alito eterna* [de Renata Pescanti Botti], [...] se apucase să își scrie propriile lui poeme peste cele oficiale (ale italiencei), fiind, fără să știe la acel ceas, unul din pionierii manuscriselor intertextuale [...] cunoscute astăzi sub formula de *bookart*" (Ruxandra Cesereanu[2]). Obiectul palimpsestic fusese rătăcit ulterior de către poet și recuperat în 2006, printr-un bibliotecar în mâinile căruia căzuse întâmplător: o adevărată odisee. Cele patru volume fac din Andrei Codrescu și un autor de limbă română relevant, complementar – nu și egal – autorului de limbă engleză.

Încotro duc aceste modele? Există șanse infime ca literatura română să joace într-un viitor imaginabil un rol central în plan global, în primul rând pentru că are o piață redusă. Evenimente marginale care au ajuns în trecutul recent la acapararea atenției planetare, precum romanul polițist nordic, reprezintă o unificare sub termenul de nordic a mai multor piețe (suedeză, norvegiană, daneză, islandeză, finlandeză), câteva cu economii

1 Ruxandra Cesereanu, Andrei Codrescu, *Submarinul iertat*, prefață de Mircea Cărtărescu, Editura Brumar, Timișoara, 2007.

2 Ruxandra Cesereanu, „Cartea încuibată", prefață la Andrei Codrescu, *Femeia neagră a unui acoperiș de hoți*, Editura Vinea, București, 2007, p. 9.

semnificative. Același lucru se poate spune despre realismul magic exportat de America Latină. Cel mai pozitiv scenariu pentru România stă în creșterea capitalului său de notorietate și a prezenței pe listele de referințe care populează canonul european și nord-american (adică vechiul „canon occidental", aflat el însuși în ultimele decenii sub multiple presiuni). Aceasta se poate face fie prin traduceri (Norman Manea, Mircea Cărtărescu), fie prin exportarea, inclusiv prin emigrație, de scriitori și de viitori scriitori. Limba română are de înfruntat concurența europeană nu doar pe piața europeană (unde, în mod evident, nu se pune problema să aibă vreo șansă), ci pe piața internă. Va mai fi rentabil să scrii literatură – beletristică ori academică – în română, sau piețele structurate în jurul unor comunități mai puternice, mai bogate și mai numeroase de vorbitori vor ajunge cu timpul să determine un număr semnificativ de scriitori din comunitățile naționale „minore" precum România să-și schimbe limba? Răspunsul depinde și de viitorul Uniunii Europene, în privința căruia scepticismul este astăzi aproape general. Dacă Uniunea va continua să existe, deși nu se va ajunge niciodată la o perfectă egalizare a fluidelor în vasele ce compun continentul (pentru că un astfel de final ar fi contradictoriu în raport cu modul de funcționare al capitalismului), este totuși plauzibil că politicile centrale vor continua să finanțeze într-o oarecare măsură identitățile locale; prin urmare, alternativa va sta între accesarea acestor fonduri de subzistență și cucerirea „Parisului" (deși Parisul de astăzi nu mai reprezintă, în calitatea lui de fostă capitală a secolului al XIX-lea, decât o fantomă). Dacă Uniunea va ceda crizelor care o macină, din punct de vedere cultural lucrurile vor sta cam la fel, dar fără facilitățile capitalurilor de la Bruxelles și fără agenda integrativă (ipocrită, poate, dar funcțională) paneuropeană. Însă identitatea europeană, chiar în cazul în care nu va trece printr-un proces de descompunere prin spargerea UE, va avea de gestionat impactul culturilor emigranților, care va fi substanțial. Înainte să descopere România, cultura Europei va avea de integrat – așa cum o fac astăzi Statele Unite – culturile Asiei și Africii și poate că în câteva decenii nu se va mai recunoaște în fotografiile vechi din secolul al XX-lea. Cel mai probabil, literatura română va supraviețui, în marginea unor astfel de fotografii, ca personaj secundar și ca ecou.

Bibliografie

Antologii

CHIVU, Marius (ed.), *Best of: proza scurtă a anilor 2000*, Editura Polirom, Iași, 2013.

COMAN, Dan, ROMOȘAN, Petru (ed.), *Compania poeților tineri în 100 de titluri alese de Dan Coman și Petru Romoșan*, Editura Compania, București, 2011.

MARIN, Daniel D. (ed.), *Poezia antiutopică. O antologie a douămiismului poetic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

MINCU, Marin (coord.), *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, Editura Pontica, Constanța, 2005.

MINCU, Marin (coord.), *Generația 2000 (Cenaclul Euridice)*, Editura Pontica, Constanța, 2004.

SIMION, Eugen (ed.), *Cronologia vieții literare româneşti. Perioada postcomunistă*, coordonator general Eugen Simion, coordonator redacțional Bianca Burța-Cernat, vol. I-XIII (1990–2000), Editura Muzeul Național al Literaturii Române, Bucureşti, 2014-2016.

Jurnale, memorii, interviuri

ANTOHI, Sorin, MARINO, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

ANTOHI, Sorin, IDEL, Moshe, *Ceea ce ne uneşte. Istorii, biografii, idei. Sorin Antohi în dialog cu Moshe Idel*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

ANTOHI, Sorin, ȘORA, Mihai, *Mai avem un viitor? România la început de mileniu. Mihai Şora în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

ANTOHI, Sorin, ZUB, Al., *Oglinzi retrovizoare. Istorie, memorie și morală în România. Al. Zub în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
ANTOHI, Sorin, NEMOIANU, Virgil, *România noastră. Conversații berlineze*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2009.
BRUCAN, Silviu, *O biografie între două revoluții. De la capitalism la socialism și retur*, ediție îngrijită de Alexandru Singer, Editura Nemira, București, 1998.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Jurnal*, vol. I: 1990-1996, vol. II: 1997-2003, vol. III: *Zen. Jurnal 2004-2010*, Editura Humanitas, București, 2001, 2005, 2011.
CHIVU, Marius, *Ce-a vrut să spună autorul*, Editura Polirom, Iași, 2013.
CLĂTICI, Olivia, *Nu privesc înapoi cu mânie*, Editura Bibliostar, Râmnicu Vâlcea, 2011.
CLĂTICI, Olivia, *Opțiuni politice... experiențe politice*, Casa de editură și librărie „Nicolae Bălcescu", București, 2007.
CODRESCU, Andrei *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad, 2005.
CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Sertarul Scriitorului Român. Dialoguri pe hârtie*, Editura Polirom, Iași, 2005.
ERNU, Vasile, *Născut în URSS*, Editura Polirom, Iași, 2006.
GEORGE, Alexandru, *Capricii şi treceri cu gândul prin spații*, Editura Albatros, București, 1994.
GRIGORIU, Paul Slayer, *Cronicile vulpii. Amintiri din liceul anilor '90*, Editura Publica, București, 2015.
KAPLAN, Robert D., *În umbra Europei. Două războaie reci și trei decenii de călătorie prin România și dincolo de ea*, Editura Humanitas, București, 2016.
LIICEANU, Gabriel, *Ușa interzisă*, Editura Humanitas, București, 2002.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal: 1990-1993*, Editura Humanitas, București, 2003.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal: 1994-1995*, Editura Humanitas, București, 2004.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal: 1996-1997*, Editura Humanitas, București, 2005.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal: 1998-2000*, Editura Humanitas, București, 2006.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal inedit: 2001-2002*, Editura Humanitas, București, 2014.
MANOLESCU, Ion, CERNAT, Paul, MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu Horia-Roman Patapievici*, Editura Polirom, Iași, 2004.
MANOLESCU, Nicolae, *Viață și cărți. Amintirile unui cititor de cursă lungă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
MÜLLER, Herta, *Patria mea era un sâmbure de măr. O discuție cu Angelika Klammer*, traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2016.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, ARACHELIAN, Vartan, *Tranziția. Primii 25 de ani. Alina Mungiu-Pippidi în dialog cu Vartan Arachelian*, Editura Polirom, Iași, 2014.
PALEOLOGU, Alexandru, *Interlocuțiuni*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2009.

PAVEL, Dan, *Cine, ce și de ce? Interviuri despre politică și alte tabuuri*, Editura Polirom, Iași, 1998.
PLEȘU, Andrei, *Din vorbă-n vorbă. 23 de ani de întrebări și răspunsuri*, Editura Humanitas, București, 2013.
POPA, Marian, TUPAN, Marius *Avocatul diavolului. Marian Popa în dialog cu Marius Tupan*, Fundația Luceafărul, București, 2003.
POPESCU, Dumitru, *Cronos autodevorându-se.... Memorii III: Artele în mecenatul etatist*, Curtea Veche Publishing, București, 2006.
POPESCU, Dumitru, *Cronos autodevorându-se... Angoasa putrefacției. Memorii IV*, Curtea Veche Publishing, București, 2006.
POPESCU, Dumitru, *Timpul lepros*, Editura Intact, București, 1992.
SAVA, Iosif, *Invitații Eutherpei. 8 serate TV*, Editura Polirom, Iași, 1997.
SAVA, Iosif, *Muzica și spectacolul lumii*, prefață de Victor Ernest Maşek, Editura Polirom, Iași, 1998.
SAVA, Iosif, *Radiografii muzicale. 6 serate TV cu: Horia-Roman Patapievici, Octavian Paler, Nicolae Breban, Aurel Stroe, Nicolae Constantin Munteanu, George Pruteanu*, Editura Polirom, Iași, 1996.
SAVA, Iosif, *Simfonia destinului. Personalități românești la Seratele muzicale*, vol. I-II, prefață de Dorin Popa, Editura Integral, București, 1996.
STĂNESCU, C., *Interviuri din tranziție*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996.
STOICA, Sorin, *Jurnal*, Editura Polirom, Iași, 2006.
ȘIMONCA, Ovidiu, *Pot să vă mai enervez cu ceva? Interviuri între vehemență și emoție*, Editura Cartier, Chișinău, 2009.

Publicații

„22”
„Adevărul literar și artistic”
„A(l)titudini”
„Caiete critice”
„Contrapunct”
„Cultura”
„Dilema”/ „Dilema veche”
„Familia”
„IDEA artă + societate/ arts + society”
„Idei în dialog”
„Jurnal SF”
„Luceafărul”
„Observator cultural”
„Paradigma”
„România literară”
„Secolul 20”/ „Secolul 21”
„Steaua”
„Timpul”
„Vatra”

Critică, istorie, teorie, comparatistică

ABRAHAM, Florin Leontin, *Provocări epistemologice ale totalitarismului. O metodologie a studiului regimurilor comuniste*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2013.

ADORNO, Theodor W., *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă*, traducere de Alex Cistelecan, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Paradoxul român*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, traduceri de Mirela Adăscăliței, Şerban Anghelescu, Mara Chiriţescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

ALEXE, Dan, *Dacopatia și alte rătăciri românești*, Editura Humanitas, București, 2015.

ALTHUSSER, Louis, *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

ALTHUSSER, Louis, *Inițiere în filosofie pentru nefilosofi*, text stabilit și adnotat de G.M. Goshgarian, prefață de Alain Badiou, traducere de Iulia Dondorici, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2016.

ANDERSON, Perry, *Originile postmodernității*,traducere de Lelia Marcău, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012.

ANDREESCU, Florentina C., *From Communism to Capitalism. Nation and State in Romanian Cultural Production*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

ANDREESCU, Gabriel, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Editura Polirom, Iași, 2013.

ANDREESCU, Gabriel (ed.), *Naționaliști, antinaționaliști. O polemică în publicistica românească*, Editura Polirom, Iași, 1996

ANGHEL, Remus Gabriel, HORVÁTH, István (coord.), *Sociologia migrației. Teorii și studii de caz românești*, postfață de Sorin Antohi, Editura Polirom, Iași, 2009.

ANTOHI, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, ediția a II-a revăzută, cu un Post-scriptum din 1999, Editura Polirom, Iași, 1999.

ANTOHI, Sorin, *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997.

ANTOHI, Sorin (coord.), *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Editura Cuvântul. Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2008.

ANTOHI, Sorin, TRENCSÉNYI, Balázs, APOR, Péter (eds.), *Narratives Unbound. Historical Studies in Post-Communist Eastern Europe*, Central European Press, Budapest–New York, 2007.

ANTOHI, Sorin, *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.
APTER, Emily, *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*, Verso, London, 2013.
ASCARI, Maurizio, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson, 2011.
BABEȚI Adriana, UNGUREANU Cornel (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Editura Polirom, Iași, 1997.
BABEȚI Adriana, UNGUREANU Cornel (coord.), *Europa centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Editura Polirom, Iași, 1998.
BAN, Cornel, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*, traducere de Ciprian Șiulea, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
BARBU, Daniel, *Politica pentru barbari*, Editura Nemira, Bucureşti, 2005.
BARBU, Daniel, *Republica absentă. Politică şi societate în România postcomunistă*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2004.
BAUMAN, Zygmunt, *Etica postmodernă*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2000.
BÂRNA, Nicolae, *Puntea artelor*, Editura Ideea Europeană, București, 2015.
BÂRSAN, Victor (ed.), *De la post-comunism la pre-tranziție*, Editura Pythagora, București, 1997.
BEECROFT, Alexander, „World Literature without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems", în „New Left Review", 2008, nr. 54, pp. 87-100.
BENGA, Grațiela, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016.
BERBERICH, Christine (ed.), *The Bloomsbury Introduction to Popular Fiction*, Bloomsbury Academic, London–New Delhi–New York–Sydney, 2014.
BERINDEI, Mihnea, COMBES, Ariadna, PLANCHE, Anne, *Mineriada 13-15 iunie 1990. Realitatea unei puteri neocomuniste*, traducere din franceză de Monica Pârvu, ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2010.
BOIA, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, 1997.
BOIA, Lucian, *România. Ţară de frontieră a Europei*, ediția a III-a, revăzută, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris, 2012.
BORBÉLY, Ştefan, *Cercul de grație*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
BORBÉLY, Ştefan, *Existența diafană*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2011.
BORBÉLY, Ştefan, *Homo brucans şi alte eseuri*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2011.
BORBÉLY, Ştefan, *O carte pe săptămână*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.
BORZA, Cosmin, *Marin Sorescu. Singur printre canonici*, Editura Art, București, 2014.
BOURDIEU, Pierre, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, prefață de Mircea Martin, Editura Art, București, 2012.

BRADATAN, Costica, OUSHAKINE, Serguei Alex. (eds.), *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intelectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, Plymouth, 2010.
BRYANT, Christopher G. A., MOKRZYCKI, Edmund, *The New Great Transformation? Change and Continuity in East-Central Europe*, Routledge, London–New York, 1994.
BRZEZINSKI, Zbigniew, *Europa Centrală și de Est în ciclonul tranziției*, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Paul Dobrescu, Editura Diogene, București, 1995.
BRZEZINSKI, Zbigniew, *Marele eşec. Naşterea şi moartea comunismului în secolul XX*, traducere de Marius Jucan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
BUDEN, Boris, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012.
„Caiete critice", 2005, nr. 2-3, număr dedicat „generației poetice 2000", coordonat de Daniel Cristea-Enache și Mihai Iovănel.
CAREY, Henry F., *Romania since 1989. Politics, Economics, and Society*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Oxford, 2004.
CASANOVA, Pascale, „Literature as a World", în „New Left Review", 2005, nr. 31, pp. 71-90.
CASANOVA, Pascale, *Republica mondială a literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Curtea Veche Publishing, București, 2007.
CAZACU, Matei, *Dracula*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Editura Humanitas, București, 2008.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, Editura Humanitas, București, 2002.
CERNAT, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.
CERNAT, Paul, „Iluziile revizionismului est-etic" (I-III), în „Observator cultural", nr. 539-541, 2010.
CESEREANU, Ruxandra, *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
CESEREANU, Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, ediția a II-a, revăzută, Editura Tracus Arte, București, 2016.
CESEREANU, Ruxandra, „Imaginea Securității în literatura română în comunism și postcomunism – încercare de sinteză", în „Cahiers de l'Echinox", vol. 1: „Postcolonialism & Postcommunism", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 157-172.
CHIROT, Daniel, *Social Change in a Peripheral Society. The Creation of a Balkan Colony*, Academic Press, New York–San Francisco–London, 1976.
CHITNIS, Rajendra A., *Post-Communist Russia and Eastern Europe. The Russian, Czech and Slovak fiction of the Changes, 1988-1998*, Routledge, London–New York, 2005.
CISTELECAN, Alex, *Viața ca film porno. Protocoalele Lacan*, Editura Aula, Brașov, 2007.

COLLINS, Randall, *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, [1998] 2002.
CORDOȘ, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
CORNEA, Andrei, *Realitatea și umbra*, Editura Humanitas, București, 2013.
CORNEA, Paul, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*, Editura Polirom, Iași, 2008.
CORNEA, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2006.
CORNIS-POPE, Marcel, NEUBAUER, John (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I-IV, John Benjamins, Amsterdam, 2004-2010.
COSER, Lewis A., *Oameni ai ideilor. Perspectiva unui sociolog* [1965], traducere, studiu introductiv și note de Camelia Crăciun, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2012.
COȘEA, Mircea, *România subterană*, Editura Tribuna Economică, București, 2004.
CRAMPTON, R.J., *Eastern Europe in Twentieth Century and after*, Routledge, London, 1997.
CSERGO, Zsuzsa, *Talk of the Nation. Language and Conflict in Romania and Slovakia*, Cornell University Press, Ithaca, 2007.
DAMROSCH, David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
DAMROSCH, David (ed.), *World Literature in Theory*, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford–Chichester, 2014.
D'HAEN, Theo, *The Routledge Concise History of World Literature*, Routledge, London, 2011.
D'HAEN, Theo, DAMROSCH, David, KADIR, Djelal (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London, 2013.
Dicționarul cronologic al romanului românesc (1990-2000), Editura Academiei Române, București, 2011.
DIMOCK, Wai Chee, *Through Other Continents. American Literature across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton, 2008.
DOBRESCU, Caius, *Inamicul impersonal*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.
DUCKETT, Jane, MILLER, William L., *The Open Economy and its Enemies. Public Attitudes in East Asia and Eastern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne–Madrid–Cape Town–Singapore–São Paulo, 2006.
DUMITRU, Teodora, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
DUMITRU, Teodora, *Sindromul evoluționist. Teoria genurilor, tradiția gândirii categoriale şi conceptul de evoluție a literaturii în critica și istoria literară românească din prima jumătate a secolului al XX-lea*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
DUMITRU, Teodora, „Strategii de promovare a poeziei româneşti cu potențial subversiv în anii 1980", în „Philologica Jassyensia", 2016, nr. 2, pp. 67–84.
ĎURIŠIN, Dýoniz, *Theory of Literary Comparatics*, translated by Jessie Kocmanová, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 1984.

EKIERT, Grzegorz, HANSON, Stephen E. (coord.), *Capitalism și democrație în Europa Centrală și de Est*, traducere de Horia Târnovanu, Editura Polirom, Iași, 2010.
ELIAS, Amy J., MORARU, Christian, *The Planetary Turn. Rationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Northwestern University Press, Evanston, 2015.
ERNU, Vasile, ROGOZANU, Costi, ȘIULEA, Ciprian, ȚICHINDELEANU, Ovidiu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Editura Cartier, Chișinău, 2008.
EYAL, Gil, SZELENYI, Ivan, TOWNSLEY, Eleanor, *Making Capitalism Without Capitalists. Class Formation and Elite Struggles in Post-Communist Central Europe*, Verso, London–New York, 2000.
FOUCAULT, Michel, *Ce este un autor?*, traducere de Ciprian Mihali și Bogdan Ghiu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004.
FOUCAULT, Michel, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*, traducere de Bogdan Ghiu și Raluca Arsenie, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005.
FREEDEN, Michael, SARGENT, Lyman Tower, STEARS, Marc (eds.), *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford University Press, Oxford, 2014, e-book.
GALLAGHER, Tom, *Furtul unei națiuni. România de la comunism încoace*, traducere de Mihai Elen, Delia Răzdolescu, Horia Barna, Editura Humanitas, București, 2004.
GOLDIŞ, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.
GOOD, David F., *Economic Transformations in East and Central Europe. Legacies from the Past and Policies for the Future*, Routledge, London–New York, 1994.
GORZO, Andrei, STATE, Andrei (coord.), *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporani*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
GROSS, Peter, *Colosul cu picioare de lut. Aspecte ale presei românești post-comuniste*, traducere de Irene Joanescu, Editura Polirom, Iași, 1999.
GROYS, Boris, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
GROYS, Boris, *Topologia aurei și alte eseuri*, cu o „Postfață: O conversație de Boris Groys despre condiția postcomunistă", traducere de Aurel Codoban, Lorin Ghiman, George State și Izabella Badiu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007.
GRZYMALA-BUSSE, Anna M., *Redeeming the Communist Past. The Regeneration of Communist Parties in East Central Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
GUGA, Ștefan, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015
HAYOT, Eric, *On Literary Worlds*, Oxford University Press, Oxford–New York, 2012.
HITCHINS, Keith, *Scurtă istorie a României*, traducere de Lucia Popovici, Editura Polirom, Iași, 2015.

ILIESCU, Adrian-Paul, *Anatomia răului politic*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005.
IORGULESCU, Mircea, *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
IOVĂNEL, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
IOVĂNEL, Mihai, *Roman polițist*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.
IOVĂNEL, Mihai, „The aesthetic placebo: deconstructions of aesthetic autonomy in current romanian criticism", în „Alea. Estudos Neolatinos", 2014, vol. 16, nr. 1, pp. 35-51.
JAMES, Edward, MENDLESOHN, Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
JAMES, Edward, MENDLESOHN, Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
JAMESON, Fredric, *Valences of the Dialectic*, Verso, London, 2009.
JANOS, Andrew C., *East Central Europe in the Modern World. The Politics of Borderland from Pre- to Postcommunism*, Stanford University Press, Stanford, 2000.
JOWITT, Kenneth (ed.), *Social Change in Romania, 1860-1940. Debate on Development in a European Nation*, Institute of International Studies, University of California, Berkeley, 1978.
JUDT, Tony, *România: la fundul grămezii. Polemici, controverse, pamflete*, volum editat de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2002.
KARATANI, Kojin, *History and Repetition*, edited by Seiji M. Lippit, Columbia University Press, New York, 2012.
KARATANI, Kojin, *The Structure of World History. From Modes of Production to Modes of Exchange*, translated by Michael K. Bourdaghs, Duke University Press Books, Durham and London, 2014.
KARNOOUH, Claude, *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*, traducere de Virgil Ciomos, Horia Lazăr, Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001.
KARNOOUH, Claude, *Comunism/Postcomunism și modernitate târzie. Încercări de interpretări neactuale*, traducere de Mihai Ungurean, Editura Polirom, Iași, 2000.
KARNOOUH, Claude, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală, 1973-2007*, traducere de Teodora Dumitru, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2011.
KARNOOUH, Claude, *Raport asupra postcomunismului şi alte eseuri incorecte politic*, traducere de Teodora Dumitru, Alexandria Publishing House, Suceava, 2014.
KING, Charles, *Extreme Politics. Nationalism, Violence, and the End of Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford–New York, 2010.
KING, Charles, *Romania, Russia, and the Politics of Culture*, Hoover Institution Press, Stanford University, Stanford, 2000.
KOVAČEVIĆ, Nataša, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, Routledge, London–New York, 2008.
LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului*, traducere de Irina Mavrodin, EST, 2004.

LAZĂR, Marius, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002.
LEFTER, Ion Bogdan, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
LEFTER, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.
LEFTER, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din istoria unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
LEONARD, Philip, *Literature after Globalization: Textuality, Technology and the Nation-State*, Bloomsbury, London, 2013.
LEVINE, Caroline, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchies, Networks*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
LOVINESCU, Monica, *Diagonale*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2010.
LOVINESCU, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte, 1960-2000*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014.
MACREA-TOMA, Ioana, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Casa Cărții de Ştiință,Cluj-Napoca, 2009.
MANEA, Norman, *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1997.
MANEA, Norman, *Laptele negru*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2010.
MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989. Scriitori, reviste, instituții, organizații*, ediția a II-a, Editura Compania, Bucureşti, 2009.
MANOLESCU, Ion, *Benzile desenate și canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, București, 2011.
MANOLESCU, Ion, *Videologia*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.
MANOLESCU, Nicolae, *Dreptul la normalitate. Discursul politic și realitatea*, Editura Litera, București, 1991.
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. I-VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991-2000.
MARINO, Adrian, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Editura Aius, Craiova, 2000.
MARINO, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
MARTIN, Mircea (coord.), *Conferințele „Cuvântul". Identitate românească, identitate europeană*, vol. I-II, Editura Cuvântul – Fundația Amfiteatru, București, 2008.
MARTIN, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.
MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Ideologia germană*, în MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Opere*, vol. III, Editura Politică, București, 1958.
MATEI, Alexandru, *Mormântul comunismului românesc. „Romantismul revoluționar" înainte şi după 1989*, prefață de Adrian Cioroianu, IBU Publishing, Bucureşti, 2011.
MATEI, Sorin Adam, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor*, Editura Compania, București, 2004.

MATEI, Sorin Adam, *Idei de schimb*, Editura Institutul European, Iași, 2011.
MATEI, Sorin Adam, MOMESCU, Mona (coord.), *Idolii forului. De ce clasa mijlocie a spiritului este de preferat „elitei" intelectualilor publici*, Editura Corint, București, 2010.
MELEGH, Attila, *On The East-West Slope. Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Central and Eastern Europe*, Central European University Press, Budapest–New York, 2006.
MEŠTROVIĆ, Stjepan G., *The Balkanization of the West. The confluence of postmodernism and postcommunism*, Routledge, London–New York, [1994] 2005, e-book.
MIHĂILESCU, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, vol. II: *Proza. Prezentul ca dezumanizare*, vol. III: *Eseistica. Piața ideilor politico-literare*, Editura Polirom, Iași, 2004-2007.
MIHĂILESCU, Dan C., *Viață literară*, vol. I, Editura Fundației Pro, București, 2005.
MINCU, Marin, *Polemos. Dialogul cu/ în idei*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Bogdan Crețu, Editura Compania, București, 2011.
MIRONESCU, Andreea, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2015.
MIRONESCU, Doris, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2016.
MORARU, Christian, *Cosmodernism. American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011.
MORARU, Christian (ed.), *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, Columbia University Press, New York, 2009.
MORARU, Christian, *Reading for the Planet. Toward a Geomethodology*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015.
MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Verso, London, 2013.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, *De ce nu iau românii premiul Nobel*, Editura Polirom, Iași, 2012.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina (coord.), *Doctrine politice. Concepte universale și realități românești*, Editura Polirom, Iași, 1998.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, *Românii după '89*, Editura Humanitas, București, 1995.
MURGESCU, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010.
MUȘAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008.
NAIDIN, Mihai, *Nașterea literaturii science-fiction. Definiție, origini, fondatori*, Editura Millennium Books, Satu Mare, 2013.
NAIDIN, Mihai, *Identitatea literaturii science-fiction. Studii, biografii, cronici*, Editura Millennium Books, Satu Mare, 2013.
NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

NEMOIANU, Virgil, *Imperfection and Defeat. The Role of Aesthetic Imagination in Human Society*, Central European University Press, Budapest–New York, 2006.
NEMOIANU, Virgil, *Jocurile divinității. Gândire, libertate și religie la sfârșit de mileniu*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
NEMOIANU, Virgil, *Tradiție și libertate*, Curtea Veche Publishing, București, 2001.
NEMOIANU, Virgil, *România și liberalismele ei. Atracții și împotriviri*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
NEUBAUER, John, TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2009.
NICOLAE, Cosana, *Canon, canonic. Mutații valorice în literatura americană contemporană*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.
OIȘTEANU, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ediția a III-a, revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2014.
OPRIȚĂ, Mircea, *Anticipația românească*, ediția a II-a, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 2003.
OPRIȚĂ, Mircea, *Cronici de familie*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008.
OȚOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, vol. I, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
OȚOIU, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*, vol. II, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
PASTI, Vladimir, *Noul capitalism românesc*, Editura Polirom, Iași, 2006.
PASTI, Vladimir, *România în tranziție. Căderea în viitor*, Editura Nemira, București, 1995.
PASTI, Vladimir (în colaborare cu Cristina Ilinca), *Ultima inegalitate. Relațiile de gen în România*, Editura Polirom, Iași, 2003.
PATAPIEVICI, H.-R., *Cerul văzut prin lentilă*, prefață de Virgil Ierunca, Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
PATAPIEVICI, H.-R., *Despre idei & blocaje. O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipseşte, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisoseşte*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
PATAPIEVICI, H.-R., *Discernământul modernizării. 7 conferințe despre situația de fapt*, Editura Humanitas, București, 2004.
PATAPIEVICI, H.-R., *Omul recent*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001.
PATAPIEVICI, H.-R., *Politice*, ediția a V-a, Editura Humanitas, București, 2008.
PETROVSZKY, Konrad, ŢICHINDELEANU, Ovidiu (coord.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
PIKETTY, Thomas, *Capitalul în secolul XXI*, traducere de Irina Brateș și Lucia Popovici, Editura Litera, București, 2015.
PÎRJOL, Florina, *Carte de identități*, Editura Cartea Românească, București, 2014.
POENARU, Florin, ROGOZANU, Costi (coord.), *Epoca Traian Băsescu. România în 2004-2014*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I-II, ediția a II-a, Editura Semne, București, 2009.

PRAWER, S. S., *Karl Marx and World Literature*, Oxford University Press, London, 1976.
PRENDERGAST, Christopher (ed.), *Debating World Literature*, Verso, Londra, 2004.
RĂSUCEANU, Andreea, *Bucureștiul literar. Șase lecturi literare ale orașului*, Editura Humanitas, București, 2016.
RÉV, István, *Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*, Stanford University Press, Stanford, 2005.
RIZESCU, Victor, *Canonul și vocile uitate. Secvențe dintr-o tipologie a gândirii politice românești*, Editura Universității din București, București, 2015
RIZESCU, Victor, *Tranziții discursive. Despre agende culturale, istorie intelectuală și onorabilitate ideologică după comunism*, Editura Corint, București, 2012.
ROBU, Cornel, *O cheie pentru science-fiction*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.
ROBU, Cornel, *Scriitori români de science-fiction*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008.
ROGOZANU, C., *Agresiuni, digresiuni*, Editura Polirom, Iași, 2006.
ROGOZANU, C., *Carte de muncă*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013.
ROPER, Steven D., *Romania. The Unfinished Revolution*, Harwood Academic Publishers, Amesterdam, [2000] 2005.
ROTHSCHILD, Joseph, WINGFIELD, Nancy M., *Return to Diversity. A Political History of East Central Europe Since World War II*, third edition, Oxford University Press, New York–Oxford, 2000.
ROYER, Clara, JAMES, Petra (dir.), *Sans faucille ni marteau. Ruptures et retours dans les littératures européennes post-communistes*, Nouvelle poétique comparatiste/ New Comparative Poetics, Bruxelles–Bern–Berlin–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien, 2013.
SĂLCUDEANU, Nicoleta, *Revizuire şi revizionism în literatura postcomunistă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.
SHAFIR, Michael, *Între negare și trivializare prin comparație. Negarea Holocaustului în țările postcomuniste din Europa Centrală și de Est*, Editura Polirom, Iași, 2002.
SIMION, Eugen (coord. general), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I-VII, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004-2009.
SIMION, Eugen (coord. general), *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a, vol. I-II, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
SIMION, Eugen (coord. general), *Dicționarul literaturii române*, vol. I-II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012.
SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I-III, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.
SIMION, Eugen, *Fragmente critice*, vol. I-VI, Editura Scrisul Românesc, Craiova – Editura Univers Enciclopedic, București – Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 1998-2009.
SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994.
SIMUȚ, Ion, *Revizuiri*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1995.
SIMUȚ, Ion, *Confesiunile unui opinioman*, Editura Cogito, Oradea, 1996.
SIMUȚ, Ion, *Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.

SIMUȚ, Ion, *Arena actualității. Confidențe*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
SIMUȚ, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
SIMUȚ, Ion, *Simptomele actualității literare*, Biblioteca Revistei „Familia", Oradea, 2007.
SIMUȚ, Ion, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2008.
SÎRBU, Adrian T., POLGÁR, Alexandru (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
SLOTERDIJK, Peter, *In the World Interior of Capital. For a Philosophical Theory of Globalization*, translated by Wieland Hoban, Polity Press, Cambridge, 2013.
SORA, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
SPIRIDON, Monica, *Popular culture. Modele, repere și practici contemporane*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2013.
STAN, Lavinia, TURCESCU, Lucian, *Religion and Politics in Post-Communist Romania*, Oxford University Press, London–New York, 2007.
STĂNESCU, C., *Accente. Jurnal indirect*, Editura Albatros, Bucureşti, 2003.
STĂNESCU, C., *Jurnal indirect 2: 2006-2014*, Editura Academiei Române, București, 2014.
ȘIULEA, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România*, Editura Compania, București, 2003.
ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000*), Editura Mașina de scris, București, 2005.
ŞTEFĂNESCU, Bogdan, *Postcommunism/Postcolonialism. Siblings of Subalternity*, Editura Universității din București, București, 2012.
TERIAN, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.
TERIAN, Andrei, *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009.
TERIAN, Andrei, „Romanian Literature for the World: A Matter of Property", în „World Literature Studies", 2015, nr. 2, pp. 3-14.
TISMĂNEANU, Vladimir (coord.), *Raport final*, Editura Humanitas, București, 2007.
TISMĂNEANU, Vladimir (coord.), *Revoluțiile din 1989. Între trecut și viitor*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, Editura Polirom, Iași, 1999.
TISMĂNEANU, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005.
TODOROVA, Maria, GILLE, Zsuzsa (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn Books, New York–Oxford, 2010.
TODOROVA, Maria (ed.), *Remembering Communism. Genres of Representation*, Social Science Research Council, New York, 2010.
TOMIŢĂ, Alexandra *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, „Configurations of Postcoloniality and National Identity: Inbetween Peripheriality and Narratives of Change", în „The Comparatist", 1999, nr. 23, pp. 89-110.
TRAVERS, Suzanne, KANTERIAN, Edward, „Casting Light on the Long Shadow of Romania's Securitate", în „Cahiers de l'Echinox", vol. 1: „Postcolonialism & Postcommunism", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 151-156
TRENCSÉNYI, Balázs, PETRESCU, Dragoș, PETRESCU, Cristina, IORDACHI, Constantin, KÁNTOR, Zoltán (eds.), *Nation-Building and Contested Identities: Romanian and Hungarian Case Studies*, Regio Books, Budapest – Editura Polirom, Iași, 2001.
TRIF, Radu-Nicolae, *Influența limbii engleze asupra limbii române în terminologia informaticii*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006.
TURCUȘ, Claudiu, *Est*-etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
TURCUȘ, Claudiu, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000", în „Ekphrasis", 2013, nr. 1, pp. 9-24.
VASILESCU, Mircea (coord.), *Intelectualul român față cu inacțiunea. În jurul unei scrisori de G. M. Tamás*, postfață de Adrian Cioroianu, București, Curtea Veche Publishing, 2002.
VERDERY, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1994.
VINCENT, Andrew, *Modern Political Ideologies*, third edition, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford–Chichester, 2010.
VOICU, George, *Mitul Nae Ionescu*, ediția a II-a, Editura Ars Docendi, Bucureşti, 2009.
VOINESCU, Radu, *Spectacolul literaturii. Studii de critică și teorie literară*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2003.
VOINESCU, Radu, *Trivialul*, Editura Libra, Bucureşti, 2004
WACHTEL, Andrew Baruch, *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
WALLERSTEIN, Immanuel, *World-Systems Analysis. An Introduction*, Duke University Press, Durham, 2004.
WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford–New York, 1977.
ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca, *Searching for Cioran*, edited by Kenneth R. Johnston, foreword by Matei Călinescu, Indiana University Press, Bloomington, 2009.
ŽIŽEK, Slavoj, „The Spectre of Ideology", în ŽIŽEK, Slavoj (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, London–New York, 1994.
ŽIŽEK, Slavoj, *Zăbovind în negativ. Kant, Hegel și critica ideologiei*, traducere de Irina-Marta Costea, Editura All, Bucureşti, 2001.